الفن التجريدي في الإسلام
أسبابه ومبرراته في العصر الأموي في بلاد الشام

إعداد
فداء حسين محمد عساف

المشرف
الأستاذ الدكتور صفوان التل

قدمت هذه الرسالة إستكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في
قسم الآثار

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

كانون أول، ٢٠١٠

الجامعة الأردنية

نمـــوذج تفـــويض

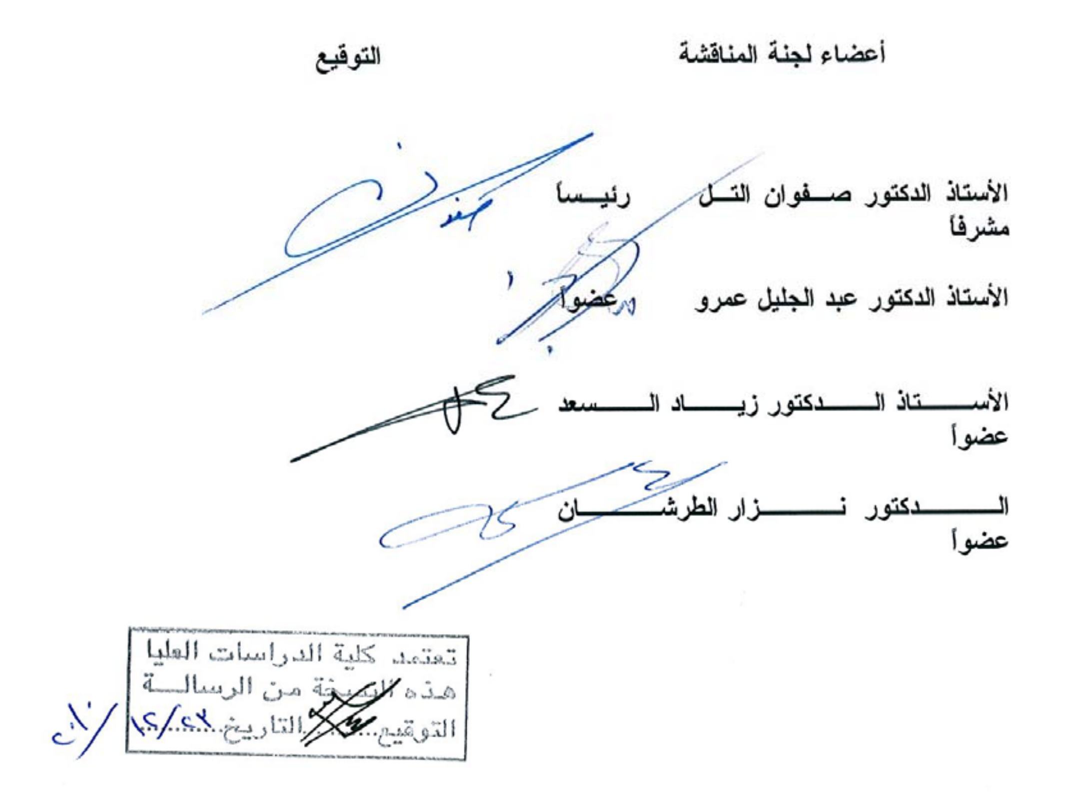
أنا فداء حسين محمد عسان . أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ مـــن أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع:

التاريخ: ٢٢/١٢/٢٠١٠

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة " الفن التجريدي في الإسلام أسبابه ومبرراته في العصر الأموي في بلاد الشام" وقد أجيزت بتاريخ 2 / 12 / 2010



أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
الأستاذ الدكتور صفوان التل	رئيساً مشرفاً	
الأستاذ الدكتور عبد الجليل عمرو	عضواً	
الأستاذ الدكتور زياد السعد	عضواً	
الدكتور نزار الطرشان	عضواً	

الإهداء

إلى روح والدي و والدتي... اللّذان طالما حثّاني على المسير قدما إلى طريق النجاح....

إلى زوجي الحبيب ...الذي قدم لي كل العون في سبيل دعمي لإتمام هذا العمل.....

إلى أولادي هيثم ومحمد وفيصل ، وليان وغنى ، كل الحب لهم على الوقت الذي اقتطعته من حقهم...

شكر وتقدير

الحمد على نعمته و توفيقه،الذي أكرمني بالجد و الإجتهاد لإنجاز هذا البحث،و الصلاة و السلام على رسوله الأمين محمد صلى ا عليه و سلم.

أتقدم بالشكر الجزيل المقرون بالإحترام إلى الأستاذ الدكتور صفوان التل الذي تفضل بالإشراف على هذه الدراسة،و تقديمه الإرشادات العلمية القيمة، وقد كان لتوجيهاته ودعمه ومتابعته، أكبر الأثر في انجاز هذه الرسالة.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتورعبد الجليل عمرو الذي اكن له كل الإحترام على تكرمه بالموافقه على هذه المناقشة.

كما أتقدم بالشكرللأستاذ الدكتور زياد السعد مدير دائرة الآثار العامة ، على تكرمه بالموافقه على هذه المناقشة.

كما اقدم جزيل شكري و تقديري الى الدكتور نزار الطرشان ،على تكرمه بالموافقه على هذه المناقشة،و على إرشاده ودعمه طيلة مدة دراستي للماجستير.

كما اتقدم بالشكر الى الأساتذة اعضاء هيئة التدريس في قسم الآثار في الجامعة الأردنية،و كذالك الى موظفي قسم الآثارفي الجامعة الأردنية.

كما أتقدم بالشكر إلى المركز الأمريكي للأبحاث الشرقية(ACOR) و إلى دائرة الآثار العامة.

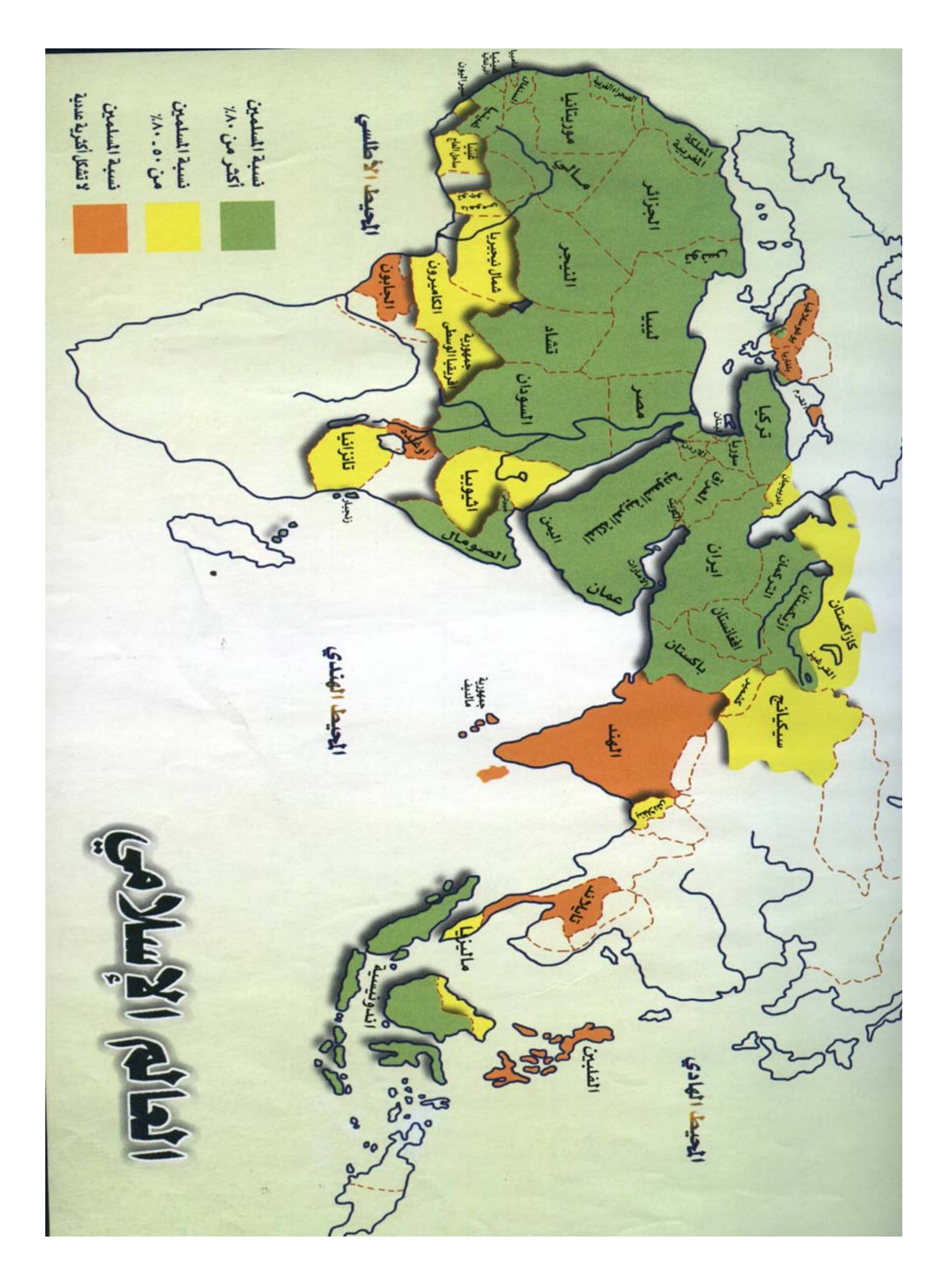
كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى مكتبة الجامعة الأردنية و موظفيها،و اخص بالذكر موظفي مكتبة كلية الفنون بالجامعة الأردنية.

لا يفوتني ان اشكر كافة الزملاء و الزميلات من طلبة قسم الآثار في كلية الدراسات العليا ،و اخص بالذكر الزميل إبراهيم مسلم الذي قدم لي العديد من التوجيهات أثناء مسيرة هذا العمل.

و الحمد رب العالمين.

قائمة المحتويات

قائمة اللوحات



خارطة العالم الإسلامي. (موسوعة فن العمارة الاسلامية ،فاجة،ص9)

الفن التجريدي في الإسلام أسبابه ومبرراته في

العصر الأموي في بلاد الشام

إعداد

فداء حسين عساف

المشرف

الأستاذ الدكتور صفوان التل

ملخص

يعرف التجريد كمصطلح فني، بأنه يدل على تحرر الشكل واللون من قيود الواقع، بأسلوب يتجاوز قاعدة المحاكاة لمظاهر الطبيعة،وهو المعنى الذي تعارف عليه الباحثون في الفنون عامة عند الإشارة إلى مصطلح فن التجريد.

ويجمع الباحثون على أن الفن الإسلامي لم يعن بالأسلوب الفني الذي يقوم على تمثيل الطبيعة، وهي الظاهرة التي كانت سائدة في فنون الحضارات السابقة للإسلام،كالهلنستي و كالساسانية والبيزنطية، بل إن الفن الإسلامي نهج طريقًا فنيا آخر، اعتمد فيه على الطبيعة التي استلهم منها الفنان رسم موضوعاته الفنية، بأسلوب يغلب فيه تحوير الأشكال المستوحاة من الطبيعة، بطابع زخرفي مرتب ومنمق ، وقد برع الفنان المسلم في هذا النوع من الفن، واستطاع من خلال استخدام فن التجريد أن يشتق ويبتكر رسوما فنية متنوعة لأشكال هندسية وأخرى نباتية، بأوضاع وخواص تختلف عن شكلها الأصلي، بل أخرجها وفق إيقاع جمالي وضوابط هندسية مرتبة ومنسقة، فأصبح فن التجريد، من ابرز خصائص الفن الإسلامي.

إن التجريد في الحقيقة لغة الروح، كما يقول "إتيان سوريو": "والحقيقة التي لا بد من التنويه بها، أن الروحية الإسلامية تحذر من مخاطر الفن التجسيمي، وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفن التجريدي، ومن هنا، يجب تفسير الوضع الجمالي للفن الإسلامي من الناحية التجريدية، أضف إلى ذلك أن الفن التجريدي هو الفن الذي يستجيب لما تقتضيه الحاجة الجمالية.

يعتبر الفن التجريدي الإسلامي موضوعا علميا ذا أهمية خاصة، إذ أن لهذا الفن صلة بالمفاهيم الإسلامية، ويمكن من خلال دراسة الفنون الإسلامية معرفة تأثير الفن بتلك المفاهيم وأنواع الفنون السابقة لها.

أن التعرف على التقنية المستخدمة في التصاميم المجردة، يعكس بدء التطور الإبداعي، والحس الفني الذي ال إليه الفنان المسلم، و تأثير المعتقدات في الفن،و ما تعكسه من قيم فنية وجمالية، وقد تناول الفنان المسلم عدة محاور للتعبير عن رغبته في الإبتعاد عن المجسمات والتصوير للمخلوقات ، حيث عمل في هذا الأسلوب، وانفرد فيه بوحي من قناعته بأن التصوير المجرد ينبغي أن يبتعد عن الأساليب القديمة وذلك لأسباب دينية، كما ابتعد الإسلام عن المعتقدات الدينية الأخرى، حيث كان له مطلق الحرية في إختيار ما يشاء من الأساليب الفنية المجردة ،مثل الزخارف النباتية التي تمثل أمامه أشكالا واسعة من النماذج المختلفة من النباتات والأزهار والثمار ،والأشكال الهندسية والخطوط العربية.

وباختيار مجموعة من المواقع التاريخية في هذه الدراسة، وجدنا أنها تحتوي على أهم العناصر الزخرفية التي تمثل الفن التجريدي الإسلامي منذ بداياته في الفترة الأموية.

هدفت الدراسة إلى الكشف عن أسباب ظهور الفن التجريدي في الإسلام، وتوضيح أسباب اختلاف الفنون قبل الإسلام وبعده، وتحديد الغاية الوظيفية والرمزية للفن التجريدي، وتوضيح الأساليب والعناصر الفنية والزخرفية المستخدمة في الفن التجريدي، وتحديد الدلالات والقيم التي يعكسها هذا الفن.

استخدمت الدراسة أسلوباً يتمثل في عرض نماذج من الفن الإسلامي المجرد التي تم تنفيذها، ممثلا بالفنون الموجودة في قبة الصخرة،و المسجد الأموي، وخربة المفجر(قصر هشام) قرب أريحا، ومقارنته مع الفنون التي شاع استعمالها قبل الإسلام، كالفنون البيزنطية والكلاسيكية، مثل كنيسة القديس" إسطفانوس" في أم الرصاص، وكنيسة الأسقف سرجيوس، ودراسة النماذج التي ظهرت بعد اعتماد النماذج المجردة مثل الفسيفساء والرقش العربي (الأرابيسك)، الحفر على الخشب، و النحاس، ، التي تم تطوير تنفيذها،مع التأكيد على الأسلوب التجريدي الخالي من صور المخلوقات، والنماذج البشرية في الأماكن الدينية،و هي النماذج التي تمثل صور المخلوقات التي أشار اليها الرسول الكريم في عدد من الأحاديث الشريفة بإعتبارها تقليداً محرماً في الوسط الإسلامي.

الفصل التمهيدي

المقدمة

شهدت الدولة الأموية كثيراً من التطورات والتجديدات، التي أسهمت في اتساع رقعتها وانتشار الحرفيين والصناع، الذين أنتجوا العديد من الفنون ذات الطابع الإسلامي، المرتبط بشخصية واحدة تتجسد فيها فكرة التوحيد التي دعا إليها الإسلام، وسنتناول موضوع الفن التجريدي الإسلامي، عبر لمحة تاريخية عن الفترة الإسلامية المبكرة حتى نهاية الفترة الأموية في بلاد الشام، ومناقشة الفن التجريدي في الإسلام، وشرح أسبابه ومراحل تطوره، وفق دراسة نماذج مختارة من الفنون الأموية مثل: الفسيفساء في قبة الصخرة والمسجد الأموي، ومن ثم مقارنته مع الفن البيزنطي.

إن فن الزخرفة الإسلامي– بجزئية: النباتي والهندسي– ذو خصائص مميزة، أضفاها عليه الفنان المسلم، وهو فن قديم، وقد طوره المسلمون وحوروه، وأدخلوا إليه كل جديد، حتى بات فناً إسلامياً خالصاً، وقد أطلق عليه الدارسون الغربيون مصطلح "الأرابيسك"، ومن ميزات هذا الفن أنه يلزم عين المشاهد بالحركة، أو بالحركة والتوقف ثم الحركة، فهو فن يأخذ المشاهد ويتجول به في جميع المساحات المزخرفة، ومن المعلوم أن "الحركة" من مميزات الفن الإسلامي بشكل عام.

إن وجود الحركة في زخارف الفن الإسلامي، أمر لا يقبل الشك، وهو يعني الانتقال من الوحدة الصغيرة إلى التصميم أو الشكل، ومن الشكل إلى أشكال أخرى، تمثل في مجموعها أشكالاً متصلة ومتشابكة مع بعضها بعضاً، ويبقى الشكل أو الوحدة مستقلاً وقائماً بذاته، ومن هنا تظهر إيقاعاته الفنية، وإعطاء الإحساس بالاستمرار إلى مالانهاية .

عمل الفنان المسلم في فنه الزخرفي على تغطية جميع السطوح، فهو يستمر في مـلء الفراغ بزخرفته على السطح بالإنتقال من الشكل إلى شكل آخر بإختلاف الأحجام، ويعمد إلى تلوين الخلفية بلون خاص ومميز، فينتج عن ذلك تباين في مستوى الـسطح، أو تبـاين بـين الضوء والظل.... فيكون له التأثير الرائع.

إن هذا الاتجاه في الفن الزخرفي، جعل دارسيه يتفقون على أن الفنان المسلم كان يميل إلى البعد عن الفراغ، والعمل على تغطيه المساحات الفارغة، وفي هذا الصدد يقـول الألفـي (1974): "ان ما كتبه الباحثون في الفن الإسلامي عن تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعاً من الفراغ " إنما يرجع إلى الرغبة في إذابة الصور والأشكال، بتوجيه النظر إلى الزخـارف الغنية التي تغطيها تلك الزخارف، وبأسلوب يمتاز بالرشاقة التي تحقق النظرة الصوفية التـي تميز فنون الشرق.. ولذلك استخدم الفنان المسلم الزخارف النباتية والهندسية للوصـول إلـى القيمة الفنية الصوفية المجردة.

إن أهم الخصائص الفن الإسلامي خاصية اللاطبيعة، ونؤكد هنا أن الفنان المسلم سلك في فنه الطريقة المنافية للطبيعة إلى اللاطبيعة، فكان إخراجه لها، إخراجـاً جديـداً، والفـرق بينهما أن التجريد سيطر على الفن الإسلامي، فقد تناول الفنان الورقة والـشجرة والزهـرة.. ولكنه جعلها بصورة تخالف صورتها في الطبيعة، وقد أصبحت تمثل رمزاً لورقة أو لزهرة، ولكن بأسلوب جديد،و ذلك بالتكرار المتتابع المتماثل، إنه يؤكد الارتباط الوثيق باللاطبيعة، إذ يستحيل– في الطبيعة الحية– وجود مثل هذا المشهد المكرر الذي يتلو بعضه بعضاً بطريقـة متماسكة لانهائية، كما نلاحظ في الرسوم و النماذج ذات الطابع المدني و ليس الديني بعـض رسوم للطيور والحيوانات، فقد حور أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية، كما كانـت تزخـرف

أجسامها بالأشكال النباتية والهندسية، وبالحروف والكلمات، إمعاناً في تحويلها إلـى عناصـر زخرفية، وإبعادها عن شكلها الطبيعي، وبهذه المعالجات المختلفـة، تحـول تـصوير تلـك الحيوانات إلى فن زخرفي، يغلب عليها الشكل النباتي أو الطابع الهندسي، وهكذا ظل موقـف الفنان المسلم إزاء الطبيعة ثابتاً، لأنه موقف منهجي، وليس نزعة عارضة تأتي بها مدرسـة، وتذهب بها أخرى.

إن الحديث عن فلسفة فن الزخرفة، يذكرنا بما قاله "روجيـه جـارودي" عـن الفـن الإسلامي بأنه يمتاز بنمط يعرب فيه الفنان عن المفهوم الزخرفي الذي يجمع بـين التجريـد والوزن، وأن معنى الطبيعة الموسيقي ومعنى الهندسة العقلي في الفن التجريـدي الإسـلامي، يؤلفان عناصر دائمة ومشتركة في هذا الفن ،حيث تندمج الطبيعة مع الـشكل الهندسـي فـي الحركة الدائمة و المستمرة و المتناغمة مع بعضها البعض .

إن الحديث عن الأشكال النباتية يمثل الطبيعة المطلقة التي خلقها ا سبحانه وتعـالى، والتي تمثل الزهور والأغصان والنباتات والثمار بأنواعها، وقد اختارها الفنان المسلم في ملء الفراغ في الواجهات الفنية، وتوزيع النباتات توزيعا هندسياً، يملأ الفراغ بحركة فنية متقنـة، وهي بذالك تكون فنوناً ذات حركة وطابع صناعي وليس طبيعي، وينطبق ذلك على العنـصر الثاني، وهو الذي يمثل الأشكال الهندسية التي انتشر اسـتعمالها بأسـاليب متعـددة، تجـسد الأساليب الهندسية المعروفة، مثل الدوائر المنفردة أو المتقاطعة والمتداخلة، أو أشكال مربعات متداخلة أو متقاطعة، وينطبق الحال على معظم نماذج الهندسة مثل المستطيلات والـسداسيات والثمانيات بشكلها الحر أو بشكلها المتداخل، أما العنصر الثالث فهو الخط العربي، الذي بدأت ملامحه بالظهور، وهو المعروف بالخط الكوفي اليابس، وقد شاع استعماله علـي الواجهـات

الفنية سواء كانت على العمائر أو سطوح الأواني، أو الخشب والحجر إلى غير ذلك، والمراد بذالك هو خلق فرصة لتجميل المشهد الفني من خلال أسلوب الخط والمعنى المتجسد في النص الكتابي.

إن التكوينات الهندسية في الفن الإسلامي ترتبط بمعانٍ دينية وكونية عند الفنان المسلم، وهي تسير باتجاه تجريد المظاهر الطبيعية عن أشكالها الأصلية، وعلاقة الإنسان بهذه المظاهر، وقد جمعت فيما بينها مبادئ الإسلام التي قامت على فكرة التوحيد، وقامت هذه التكوينات على تعدد الأشكال والمساحات والأحجام، واستخدام كثير من الخامات المستعملة مثل: الخشب، الدهان، المعادن، الزجاج........الخ، وتعددت الأساليب الفنية مثل الخطوط، النقوش، الزخارف، وكلها مستوحاة من الطبيعة بشكلها المجرد، حيث اعتمدت على ملء الفراغ، وتغطية المساحات بعناصر مجردة مأخوذة من الطبيعة.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى معرفة ما يلي:

1. أسباب ظهور الفن التجريدي في الإسلام.
2. توضيح أسباب اختلاف الفنون قبل الإسلام وبعده.
3. تحديد الغاية الوظيفية والرمزية للفن التجريدي.
4. توضيح الأساليب والعناصر الفنية والزخرفية المستخدمة في صناعة الفن التجريدي.
5. تحديد الدلالات والقيم التي يعكسها الفن التجريدي.

مشكلة الدراسة:

تتناول هذه الدراسة الفنون التجريدية في العصر الأموي، وأسباب ظهورها في بلاد الشام، من خلال دراسة زخارف العمائر الإسلامية مثل قبة الصخرة في فلسطين، والجامع الأموي في دمشق، وخربة المفجر (قصر هشام) قرب أريحا، وتركز الدراسة على الفنون التجريدية الموجودة في هذه المواقع، والمقارنة بين هذه الفنون وبداية نشأتها، وتطورها، والاختلاف، والتشابه فيما بينها، وبما أن تلك الفنون المجردة تشكل مادة حضارية غنية بالمعلومات وتتطلب دراستها معرفة ما تتضمنه من قيم ودلالات ، فقد كان لابد من دراستها، وإلقاء الضوء على ما تقدمه من هذه القيم.

الدراسات السابقة:

1. كتاب وحدة الفن الإسلامي للكاتب زيد آل حسين (1984)، وقد تناول الكاتب جميع وحدات الفن الإسلامي التي تتمثل في الزخرفة، والعمارة، والنسيج، والنقوش، والأشكال الهندسية، والمخطوطات، وتحديد العناصر الفنية فيها.
2. كتاب الإسلام في حضارته ونظمه، للكاتب أنور الرفاعي (1982)، وقد بين الكاتب ميزات الفنون في العصور الإسلامية المتعاقبة وأساليبها، وأشار إلى أن الفن الإسلامي ليس بالضرورة الفن الذي يتحدث عن الوعظ والإرشاد، والحلال، والحرام وإنما هو الفن الذي يعبر تعبيرا جميلا عن الكون، والحياة، والإنسان فالجمال حقيقة في هذا الكون بما فيه من أسرار وتناسق وألوان.
3. كتاب الآثار الإسلامية الأولى، لمؤلفه كريزول (1984)، وأشار فيه إلى أن أقدم بناء في الإسلام هو قبة الصخرة، وقد بين في كتابه أسباب البناء، وكيف تم ذلك،

وتناول المؤلف، وصف للفن الإسلامي المتبع في بناء قبة الصخرة، مثل الزخـارف المتعددة الأشكال والتصاميم، التي تختلف قيمها الزخرفية، وهي تعتبر من النمـاذج الإسلامية الأولى في تاريخ الفن الإسلامي.

4. كتاب الفن الإسلامي، لمؤلفه عفيف بهنسي (1992)، و قد تطرق فيه إلـى إنكـار بعض العلماء وجود مدرسة فنية تحدد أبعاد الفن الإسلامي، ومكانته بـين الفنـون الإنسانية التي انتشرت عبر العصور التاريخية، وأثار كذالك إلى أن الفن الإسلامي عانى منذ البداية حالة من القمع تبتعد عن التكامـل والنـضوج فـي رأى بعـض المستشرقين.

5. كتاب اتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن، لمؤلفه محمد حسين جودي (2006)، فقد تناول فيه أهمية التراث في الفن التشكيلي العربي المعاصر فـي تأكيـد شخـصية الفنان، ويتناول المؤلف أيضا موضوع بدايات الخط العربي وأصوله، حتى نـصل إلى التوريق العربي (الأرابيسك)، وهو نوع من الزخارف النباتية ومحاولة وتقليدها تقليدا مباشراً، حيث استخدموا التقابل، والتناظر، والأشكال الهندسية المتشابكة.

المراجع الأجنبية

1. تناول الدكتور ديفيد وادي (David Wade) في كتابه الفن الإسلامي، (Pattern in Islamic Art)، الذي أصدره عام 1976، عددا من الوحدات الفنيـة مـن خـلال العنصر الواحد، وتوزيع الخطوط بأشكال متعددة إلى إنتاج وحدات فنية فـي منتهـى

الدقة و الكمال، الأمر الذي نجح الفنان المسلم أن يدخل في مواضيع متعددة وإصـدار نماذج لا حدود لها.

2. تناولت الكاتبة ايسن اتل (Esen Atil)، في كتابها (Art of the Mamluks) الذي أصدرته عام 1981، عن الفترة التي حكم فيها المماليك، وأماكن تواجدهم، وأنواع الفنون عندهم مثل المخطوطات، النقوش على المعادن، الرسم على الزجاج، والسيراميك، الخشب، والعاج.

3. تناولت الكاتبة ماكس فان برشم (Max Van Berchem) في كتابها (Muslim Jerusalem)، الذي أصدرته عام 1982، عن الحرم الشريف وقبة الصخرة وأنواع الفنون التي استخدمت فيها مثل الفسيفساء، النقوش، والأطر البرونزية المذهبة الموجودة على الجدران الداخلية والخارجية، وتناولت أيضا الخشب المستخدم في المحراب وطرق صناعته.

4. تناول الكاتب (Grabar) في مقالته "Architecture and Art" في كتاب (The Genius of Arab Civilization)، الذي صدر عام 1975، الذي تناول عبقرية العرب في البناء من خلال عدد من المباني، وعن الأدوات المستخدمة في العمارة، والديكورات، والرسم على الخشب، والزجاج، بما في ذلك من قيم فنية وجمالية.

5. تناول الكاتب (Hamilton,R W) في كتابه " Khirbat Al Mafjar,An Arabian Mansion in jordan valley "، الذي صدر عام 1959، الذي تناول فيه تفاصيل عن قصرهشام (خربة المفجر) في فلسطين،قرب أريحا، و طبيعة الزخارف و اللوحات الفسيفسائية الموجودة فيه، و المواد المستخدمة منها، بما في ذلك من قيم فنية وجمالية.

منهجية البحث:

المنهجية التي ستتبع في هذه الدراسة ذات أوجه عديدة:

- شرح معنى الفن التجريدي في الإسلام، وكيف كانت بداياتـه، والأشـكال التـي تـم استخدامها في الفن الإسلامي وكيفية تحويرها وتطويرها، وتوضـيح لـبعض أنـواع الفنون التي سبقت الإسلام.
- عرض نماذج من الفن الإسلامي المجرد، ممثلا في واجهـات الفسيفـساء فـي قبـة الصخرة، المسجد الأموي، ثم في قصر هشام (خربة المفجر)، ومقارنته مـع الفنـون التي شاع استعمالها قبل الإسلام، كما في الفنون البيزنطية والكلاسيكية، والفنون التي شاعت في المشرق الإسلامي.
- دراسة النماذج التي ظهرت على فنون التصوير الملون، والنحت على الحجر، وعلـى الخشب، والفسيفساء، وهي تعتبر نقلة مهمة في تطوير الأسلوب الفني ليأخذ احجامـا كبيرة على الأرضيات، أو الجدران، مع التأكيد على الأسلوب التجريدي الخالي مـن صور المخلوقات، والنماذج البشرية في الأماكن الدينية.
- خرج الفن الإسلامي عن التقاليد السابقة، التـي احتـوت علـى الـصور والرسـوم للمخلوقات بأنواعها، ولكن بقي ذلك مقتصراً على الأماكن المدنية وليس الدينية، وخير مثال على ذلك ما نشاهده في بعض فنون الرسم الزيتي في قصير عمـرة الأمـوي، وقصر هشام (لوحة الحياة).

الفصل الأول

لمحة تاريخية عن الفترة الإسلامية المبكرة حتى نهاية الفترة

الأموية في بلاد الشام

دخلت جيوش المسلمين بلاد الشام سنة 14 هـ - 636 م بعد معركة اليرموك، وقد أطلق العرب اسم بلاد الشام على البلاد المفتوحة، التي توالت عليها حضارات المتعاقبة. غير أن الفرس والرومان أطلقوا عليها اسم سوريا، وكان أول من أطلق هذا الاسم الملك الفارسي دارا الثاني، عند احتلاله المنطقة وسماها (أسورا عربايا) مشتقة من اسمها القديم سيرين،(بهنسي، 1983، 9). وقد كثر إستعمال هذا الاسم حتى شمل جميع البلاد الممتدة من الرها وإنطاكية شمالا، إلى الأردن وسينا جنوبا، وقد تعاقب على حكم سوريا اليونان والرومان ثم البيزنطيون.

بعد الفتح الإسلامي لبلاد الشام، بدأت حقبة تاريخية جديدة، وكان العرب يحكمون أنفسهم، حيث تأسست الدولة الأموية عام 41 هـ - 661 م بعد مبايعة معاوية بن أبي سفيان خليفة للمسلمين سنة 660 م في القدس. واختار معاوية مدينة دمشق عاصمة لخلافته لموقعها الإستراتيجي، واستمر حكم الأمويين حتى سنة 749م، عندما قتل آخر خليفة أموي وهو مروان بن محمد على أيدي العباسيين، وكان عدد خلفاء بني أمية 14 خليفة، وقد اتسعت رقعة الدولة في هذا العصر، وشملت أقاليم عديدة تمتد من الصين والهند شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً (السلطاني، 2006، 19).

أصبحت أراضي الدولة الأموية تضم عدداً من المراكز الحضارية المرموقة، مثل الأنباط وتدمر والغساسنة، وهم من القبائل العربية التي امتدت من الجنوب نحو حوران في بلاد الشام، وعليه فقد تأثرت المنطقة بالتقاليد والأساليب الحضارية المحلية، والوافدة إليها مثل الحضارة الفارسية والبيزنطية،الرومانية و الهلنستية، وأصبحت منطقة بلاد الشام تمثل معلما حضاريا زاخرا بالفنون والعمران، وكل ذلك يبين أن سوريا كانت مستقرا لتلك الحضارات، حيث تعددت الأساليب الفنية والإنجازات المعمارية، بسبب ازدهار الإنتاج الاقتصادي، وتحسين مستوى المعيشة، كما ازدهرت في بلاد الشام معالم الحضارة الرومانية، التي أقامت عدداً من المدن المعروفة بالمدن العشرة الديكابولس (السلطاني، 2006، 25).

أصبحت الدولة تحظى بالاستقرار أثر قيام الدولة الأموية وعاصمتها الجديدة دمشق، وقد حاول المسلمون في تلك الفترة إيجاد مكان مناسب لنمو مفاهيمهم الفنية والاجتماعية، والبحث عن عناصر زخرفية إبداعية من خلال البيئة المحيطة، والبحث عن أساليب جديدة تبتعد عن تقليد الفترات السابقة للإسلام، منذ بداية حكم الدولة الأموية (السلطاني، 2006، 28).

ساعدت التجديدات والتطورات التي طرأت على الدولة في العصر الأموي على انتشار مفاهيم جديدة في بناء المدينة الإسلامية، وتسهيل انتقال العمال والحرفيين المهرة والصناع والبنائين، وتوظيف مهاراتهم دون التفريق في أصولهم الدينية والعرقية، وقد استجاب هؤلاء الصناع المهرة لتعاليم الإسلام، وقدموا لنا فنا مميزا له خلفية جمالية وفلسفية واضحة في تحقيق الوحدة والانسجام، التي سادت في جميع بلاد المسلمين، حتى أنها لم تعد تعتمد أي من الفنون السابقة للإسلام، وأصبح الفن الإسلامي مرتبطاً بشخصية واحدة تتجسد فيها فكرة

التوحيد التي دعا إليها الإسلام، وعندما استقرت الأحوال في بلاد الشام بداية العصر الأموي، أسهم المسلمون في تغيير المعالم السابقة، وكان أهم البرامج الإسلامية قضية التعريب، التـي دفعت المسلمين إلى تعريب كثير من أسماء المدن والعمل على استعمال اللغة العربية الأصيلة، التي انقطع التعامل بها منذ دخول الجيوش اليونانية والرومانية والبيزنطية إلى هذه المنطقـة، حيث طغت عليها الثقافات الأجنبية، وكان للعرب المسلمين دور كبير في إعادة الأمـور إلـى نصابها، واللغة العربية إلى عافيتها في بلاد الشام، وكان ذلك بفضل القـران الكـريم الـذي انتشرت رقاعه في بلاد الشام، وفي قرار اتخذه الخليفة الأموي عبد الملك ابن مـروان حـين أمر بتعريب اللغة والكتابة التي اعتمدت على أشكال الحروف العربية، التـي كانـت تـسمى الحروف العربية اليابسة، وهكذا أصبح لبلاد الشام هوية جديدة تمثل مؤسسة إسلامية وعربية، وتم اختيار نماذج بعيدة عن تقليد الرومان والبيزنطيين، واستقر الرأي على اعتمـاد نمـاذج الأشكال النباتية الجميلة والمنتظمة، والأشكال الهندسية المتنوعة، والنماذج الكتابية، واستعمال الكتابة العربية بأساليب فنية جميلة (التل، 1981، ص58)، وقد كان من أهم الإنجازات فـي القرن الهجري الأول الكتابة، ومنها الكتابة بالفسيفساء، وقد خلد الخليفة عبد الملك ابن مروان بناء قبة الصخرة في القدس، بشريط كتابي يحيط بقمة الجدران الداخلية، ويعلو فوق اللوحـات الفسيفسائية المذهبة، وقد بلغ طول هذا الشريط حوالي (240) متراً، وهو يمثل كتابة قرانيـة تتخللها كتابة تاريخ إنشاء قبة الصخرة، التي تعود إلى 72 هـ (التل، 1981، ص58).

يمتاز الخط العربي بالوضوح التام في بناء قبة الصخرة ، وقـد رصـفت الحـروف بالفسيفساء الزجاجية الذهبية اللون، محاطة بأرضية فسيفسائية زرقاء، واستمرت هذه الكتابات تحافظ على رتابتها واتزانها الإيقاعي، وهذه الخطوط ا تمثل الخطوط الكوفيـة التـي شـاع

استعمالها في المصاحف والمسكوكات (كريزويل، 1984، 51) ، و قد تم اسـتعمال الخـط الكوفي البسيط على النقود الرسمية التي ضربها عبد الملك بن مروان سنة 77 هـ في مدينة دمشق (التل، 1983 ، 71-74)، وواكبت النقود الإسلامية تطور الخط العربـي منـذ أيـام الخلفاء الراشدين، وقد تم ضرب النقود من معادن الذهب والفضة والنحاس في القـرن الأول (التل، 1981، 61-63)، على اعتبار أنها تمثل المظهر الرسمي للدولة.

تقوم زخرفة اللوحة الخطية على الاستفادة من الحروف العموديـة، وإيجـاد الطـرق المناسبة لملئ الفراغات بينها، فعمد الفنان المسلم إلى تحويل الحروف المتعامدة على بعـضها البعض، وإدخال عنصر الزخرفة إلى أعلاها ووسطها، حتى أصبحت اللوحة الخطيـة قطعـة نسيج واحدة (غلام، 1982، 132)، ويعد الطراز الزخرفي الأموي نواة تطور الزخرفة الذي شهده العالم الإسلامي، واستطاع الفنان المسلم التأمل فيما يحيط به من أشياء كثيرة، وصاغها بأسلوب بسيط في تكوين الفن الإسلامي، وقد اختار المسلمون فن مجرد بعيد عـن الحركـة، وخاصة حركة المخلوقات، وذلك من أجل البعد عن تقليد الفنون التي سبقت الإسـلام، والتـي تمثل طقوس دينية وثنية.

تمثل زخارف قبة الصخرة أول وأقدم محاولة ظهرت للفنون فـي بدايـة العـصر الإسلامي، حيث تغطي جدرانها عناصر زخرفية نباتية كثيرة كأشـجار النخيـل والـصنوبر والعنب والرمان ووحدات الأهلة والنجوم، وكانت أغلب التعبيرات الفنية التـي وجـدت فـي زخارف قبة الصخرة مقتبسة من الفنون الإغريقية والبيزنطي مع عناصـر الفـن الهيلنـستي والساساني (السلطاني، 2006، 26-31).

جرى التوسع في شكل الأنماط المعمارية في عهد الدولة الأموية، فقد بدأه عبد الملك بن مروان 685-705 م، ثم تبعه ابنه الوليد، الذي أمر ببناء المسجد الأموي في دمشق، حيث اكتسب المسجد شكله الأكثر تميزاً، والذي ظل سائدا ما لا يقل عن أربعة قرون منذ خلافة الوليد، وقد كان الخلفاء الأمويون مولعين بالبناء وفنون العمارة، وبناء القصور، وهي موزعه في الجهة الجنوبية من بلاد الشام، ومن أهمها: قصير عمرة، قصر المشتى، وقصر الحير وقصر الحرانة، وقصر خربة المفجر أو قصر هشام شمال أريحا. وجميعها زينت بالزخارف الهندسية و الألوان المائية، والجبس المنقوش (غازي، 1987، 37).

هناك مبادئ أساسية التزم بها مخططوا المدن الإسلامية، وقد ظهرت في قبة الصخرة، والمسجد الأموي، وهي العلاقة الوثيقة بين متطلبات الدين ومتطلبات العمران، مع مراعاة المبادئ الفنية الاجتماعية والبيئية، يضاف إلى ذلك التجانس مع البيئة ضمن إطار روحي واحد، واستخدم الأمويين الكثير من الزخارف المعمارية التي كانت معروفة في سورية قبل الإسلام، فكسيت الجدران والأرضيات بالفسيفساء، كما أن النقوش الحجرية التي زخرفت العمائر الأموية كانت متأثرة بالفن البيزنطي (فرغلي، 2000، 51).

حرص المخطط على عدم إغفال عادات السكان العرب وتقاليدهم وثقافتهم، وقد انعكس هذا في إقامة الأحياء السكنية، وما يتصل بها من مرافق رئيسة، كالمساجد والأسواق والمدارس والملاعب وغيرها، كما حافظ المخطط على تراثها الثقافي والبيئي والمعماري لضمان عدم إدخال عناصر غريبة عليه، ونخلص القول بأن المسجد كان ذا تأثير بالغ في التصميم المعماري للمدينة الإسلامية، كما هو الحال في مدينة القدس، إذ كانت قبة الصخرة إنجازا معماريا فريدا من نوعه، وتعد قبة الصخرة من أولى القباب التي بنيت في الإسلام، كما

تعد من العناصر المعمارية النادرة من حيث المادة والتصميم، وهي تشكل نمطا جديـدا فـي العمارة العربية الإسلامية، وهذا البناء يخدم الوظيفة الدينية، ولا يتعارض مع تعاليم الإسـلام، فكانت المحصلة ظهور طراز معماري جديد هو الطراز العربي الإسلامي.

فلسفة الفن الإسلامي

اعتمدت الفنون الإسلامية المبكرة على اسلوب جديد، يبتعد عن تقليد الفنون الـسابقة للإسلام،التي كانت معروفة في بدايات الحكم الإسلامي الأموي، وكان الهم الوحيد هو البحـث عن نظام وأسلوب جديد ومتميز، يخرج عن التقاليد القديمة،التي اعتبرها الإسلام من نمـاذج الجاهلية، وقد اراد الخلفاء الأمويون البحث عن بديل في أساليب الفنون، والإبتعاد عن الفنـون الأولى التي اعتمدت على تصوير الأساطير والخرافات، وتحقق للمسلمين منهجاً جديداً يتناسب و الفلسفة الإسلامية، وذلك من خلال ملىء الفراغ بعناصر جديدة، تكون بعيدة عن التـأثيرات القديمة.

يقوم الفن الإسلامي على العبودية الخالصة تعالى،ويبتعد هذا الفـن عـن الرسـوم والتماثيل ،لأنه يقوم على أساس التوحيد ،وعلى تصور كامل للكون والحياة والإنسان ، ولذالك لا يوجد مجال للوثنيات والأساطير فيه.

إن واقعية الفن الإسلامي،تُظهر الواقع كما هو ، فيقارن الفنان المسلم بين المادة و الـروح في فنه ، ويلاحظ الدنيا والآخرة في فلسفته ، ويبتعد عن التفكير بما هو وهم ، وهو ينظر إلى الطبيعة على أنها مخلوقة لا خالقة، فهو يحرم صناعة التماثيل لأنها لا تتفق مع واقع الإنـسان وطبيعته، حيث إن التماثيل تخرجه عن معتقده السليم ، ويصبح الإنسان حينئذ أسيرا لكتلة من

الحجارة أو الطين،حيث تعتبر الخرافات والأساطير المادة الأساسية للفنون الـسابقة للإسـلام، لأنها لا تتفق مع التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة ،بل تعتبر لوناً من ألوان الوثنية .

نهى الإسلام عن مضاهاة ا في عملية الخلق، كما وعد المصورون بالعـذاب يـوم القيامة ،وقد مارس الفنان المسلم نوعين مـن التـصوير: التـصوير الجـداري، وتـصوير المخطوطات، ويتصل التصوير الجداري اتصالا وثيقا بالزخارف المعمارية، فهو عبارة عـن تصاوير بالألوان المائية ترسم على الجدران، واقتصرت زخارفة على الموضـوعات التـي عرفت قبل الاسلام، مثال لوحات تمجيد الملوك او مناظر الـصيد والطـرب، كمااسـتخدمت زخارف الاشكال النباتية والطيور(عفيفـي،1997،ص160)،و ممـا يـروى عـن كراهيـة التصوير، أن السيدة عائشة " رضي ا عنها" كانت تضع في بيتها ستراً مزخرفا بتـصاوير، فقال لها الرسول الكريم (صلى ا عليه و سلم) "أميطي عنه فإنه لا تزال تصاويره تعـرض لي في صلاتي". وتقول عائشة " رضي ا عنها" لقد نَزع الستر فقطعه وسادتين، كان يرتفق عليهما، فكراهية الرسول (صلى ا عليه و سلم) للتصاوير ترجع إلى ما تثيره من انشغال عن العبادة، لكن القرآن الكريم لم يأتِ بنص صريح في التحريم عن التـصوير (علـي، 2005، 168)،ونورد في هذا السياق قول الرسول الكريم (صلى ا عليه و سلم): "لا تدخل الملائكـة بيتاً فيه تصاوير أو كلاب".

لهذا حول الفنان المسلم التماثيل والصور إلى وحدات زخرفية تبتعد كل البعـد عـن الطبيعة الآدمية والحيوانية، حيث تشتمل على أشكال تعبيرية مختلفة ومتفق عليها في جميـع أنواع الفنون، داخل العمارة أو خارجها، مثل الخط، التصوير والزخرفة، ممثلـة بالزخـارف والمخطوطات الموجودة في المساجد والقصور والمنازل أيضاً، وكلها تحمل طابعاً خاصاً بالفن

الإسلامي، وتمثل ذلك في ملء الفراغ، والتكرار، وتغطية المساحات بالعناصـر الزخرفيـة، والميل إلى اعتماد البعد الواحد، وهكذا انتهى المسلمون إلى اعتماد الزخرفة المجردة بدلاً من التصوير الواقعي.

قام الفن الإسلامي على أسس مثالية، فكان الفنان المسلم يحـاول الوصـول للمعـاني الكامنة وراء الأشياء وليست المباشرة، وخصوصا التي يتجلى فيها المعنى الإلهي، لذلك فـإن هدف الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما البحث عن الإبداع، خاصة في التقرب إلـى ا عز وجل، وكثيراً ما استعار الفنان المسلم عن طريق التصوير رموزاً من رحاب الجنـة، مثل أشجار النخيل والزيتون والعنب والتين، وقد جاء في القرآن الكريم (ودانية عليهم ظلالها، وذللت قطوفها تذليلا) سورة الإنسان 76،وايضا اية99 من سورة الأنعام(و النخل و الزيتون و الرمان مشتبها و غير متشابه).

إن أهم سمات الفن الإسلامي تكمن في الفلسفة التي تتبناها الرؤية الإسلامية، فالمـسلم يرى ا ، بقوته، وعظمته، ورحمته، هو مركز الكون وكل شيء يبدأ منه ليعود إليه، يرى ذلك في استخدام النقوش المتناظرة التي تتمركز حول عنصر مركزي متحرك في عدة اتجاهات ثم تعود إلى نفس التكوين. (بهنسي، 1983، 21).

دلالات اللون بعد ظهور الإسلام في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف

تعد الألوان من أكثر الأشياء جمالا في حياة البشر، ولعل الفن العربي يعد مصدر الثراء اللوني وسيظل كنزاً عظيماً لصور لا تخلو من الألوان، فهو قائم على الخيال والصور، ويتمثل في مجالات العمارة مثل "الجداريات" المفعمة بالفسيفساء المختلفة والخزف، وكان

للألوان قديماً معانٍ ورموز، فالأحمر ممثلاً بالدم، والأسود للخطر أو الموت، واللون الأبيض للنهار والضوء، وقد عرف الإنسان اللون منذ أن أدرك الظواهر الطبيعية من حوله.

ذكر القرآن الكريم ستة ألوان هي: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر والأزرق، وقد ذكرت هذه الألوان في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في مواضع شتى، واتخذت لها دلالات رمزية، منها ما يربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة، وقد نص القرآن الكريم على اختلاف ألسنة البشر وألوانهم آيات تدعو للتفكير في حكمة ا وعظمة ملكه (الدوري، 2002، 60).

لقد ذكر اللون الأبيض في أحد عشر موقعاً في القرآن الكريم، وكانت دلالاته تشير إلى الصفاء والنقاء، والعمل الصالح في الدنيا والآخرة، قال تعالى: "وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة ا " (سورة آل عمران: 107). وقال جل شأنه: "وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر" (سورة البقرة: 187). وقال تعالى: "ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين" (سورة الأعراف: 108).

ذكر السواد في كتاب ا العزيز سبع مرات، ارتبطت خمس منها بالوجه وما يتحول إليه من سواد في الدنيا والآخرة، نتيجة سوء الأفعال، قال تعالى: "وأما الذين اسودت وجوههم، أكفرتم بعد إيمانكم" (سورة آل عمران: 106). وغير ذلك من المواضع، وورد اللون الأحمر في القرآن الكريم مرة واحدة دل فيها على مشهد حسن، قال تعالى: "ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها" (سورة فاطر: 27).

جاء اللون الأخضر في القرآن الكريم ليشير إلى ملابس أهل الجنة، وما ينتظره المسلمون من نعيم، إذ ورد سبع مرات في القران الكريم، ومن الأماكن التي دل فيها على

ثياب أهل الجنة قوله تعالى: "ويلبسون ثياباً خضراً من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائك" (سورة الكهف: 31). وقوله جل شأنه: "وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء فأخرجنا منه خضراً نخرج منه حباً متراكبا" (سورة الأنعام: 99)، وغير هذه المواضع، ونجد معظمها مرتبط بمعاني الخير والعطاء، وقد وجدنا بعض الإشارات التي وردت في الحديث النبوي الشريف إلى الرؤية الخادعة لهذا اللون من مثل قوله: "إياكم وخضراء الدمن".

ورد ذكر اللون الأصفر في خمسة أماكن في القرآن الكريم، وظهر أن هذا اللون دل في تلك الأماكن على بعض صفات الحيوان والجماد، ففي دلالاته على الحيوان نقرأ قوله تعالى: "قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين" (سورة البقرة: 69)، وقوله: "إنها ترمي بشرر كالقصر كأنه جمالات صفر" (سورة المرسلات: 33)، وقد جاء في عدة دلالات وفي رموز تخرج به عن مجرد اللون، ويبدو أن هذا اللون كان مكروهاً لأنه يدل على معان متعلقة بالزينة التي تجلب الفتنة وتشغل عن أمور الدين، ووجد هذا اللون مرغوباً في دلالاته عند الرسول محمد (ص) على لون الإبل، ووصفت به الريح للإشارة إلى ما تدل عليه من دمار وخراب.

لقد أشير إلى الألوان الفرعية في القرآن الكريم بدلالات متعددة، إذ جاء لون "الدهمة" في القرآن الكريم دالاً على شدة اخضرار الزرع، و في هذا إشارة إلى ما يعنيه ذلك من النعيم والرخاء عند أهل الجنة، وورد هذا اللون في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى: "ومن دونهما جنتان فبأي آلاء ربكما تكذبان ..مدهامتان" (سورة الرحمن: 62، 63، 64). والدهمة عند العرب السواد، وإنما قيل للجنة (مدهامة) لشدة خضرتها.

ورد لون "الحوة" وهو سواد إلى خضرة أو حمرة إلى سواد في القرآن الكريم دالاً على تغير لون النبات بفعل قدرة الخالق جل وعلا، وجاء هذا اللون في قوله تعالى: "سبح باسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى والذي أخرج المرعى فجعله غثاء أحوى" (سورة الأعلى: 1، 2، 3، 4، 5)، وورود "الحور" في صفة النساء في الجنة، قال تعالى: "وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون" (سورة الواقعة: 21، 22).

من الألوان التي وردت في القرآن الكريم أيضا، اللون الوردي، وقد ورد في قوله تعالى: "فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان" (سورة الرحمن: 37). والوردي لون أحمر يضرب إلى صفرة حسنة، أما الدهني أو الدهان فهو احمرار جهنم، وجاء اللون اليحموم أي شديد السواد في صفة الكفار الذين يعذبون في جهنم، فتسود جلودهم من أثر ذلك، قال تعالى: "وأصحاب الشمال ما أصحاب الشمال في سموم وحميم وظل من يحموم" (سورة الواقعة: 41، 42، 43) (الدوري، 2002، 62).

لقد عرض اللون في الموروث الفني الثقافي للبشرية منذ قديم الزمان، هذا وقد امتازت ثياب المناسبات بألوانها الزاهية الحمراء والصفراء والخضراء، واستخدمت الألوان كالأحمر والأخضر في تطريز الكتابة على حافة الثياب أو في وسطها، وعليه يمكن القول بأن الألوان قد تطورت في الملابس وخاصة ملابس النساء فصار لألوانها دلالات اجتماعية ما زالت إلى وقتنا الحالي.

بدايات الفن الأسطوري

قامت الفنون السابقة للإسلام على التعبير عن الوثنية بأشكال متعـددة،حيث أخـذت تصور الآلهة أو تمثلها أو تخاطبها في لحن موسيقي أوكـلام غنـائي،أو تـصورها أبطـالاً خارقين،و قد وجدوا آلهة لكل شيء في حياتهم،مثلا إله للشر،وإله للخير،وإلـه وللخـصب .. وهكذا، ثم تصور هذه اللوحة الصراع بين الإنسان و الطبيعة،وقد حـاول الإنـسان مواجهـة الموت بمعتقدات وهمية عن البعث والخلود، وذلك من خلال مراسيم و طقوس تقام عند دفـن الموتى ، بإرسال بعض أدوات و احتياجات الميت معه عند الدفن استعداداً ليوم البعـث مـن جديد،و قد استلزم ذلك طقوساً وأدوات تتلاءم مع هذه الأغراض، ولذالك لم يكن الفن ليقـوم على الجانب الجمالي، وإنما كان منسجما مع ما يقومون به من اعمال وعادات يومية. و مـن الطقوس القديمة، تلك العادات المرتبطة بالصيد والزراعة، والصور التي ترسم على جـدران الكهوف، واعتقاد الفنان أنه يجب عليه صيد الحيوان إذا تم رسمه على الجدار، ولا شـك أن الفن قديماً يعني شيئاً آخر غير الفن الحديث، وقد ظهرت تلك الرسـومات لمحاولـة تفـسير مظاهر الحياة الدينية والاجتماعية.

ترتبط الفنون بروح الثقافة في ذلك العصر، فهناك علاقة وطيـدة تربطنـا بالطبيعـة والمناخ، وإذا حاولنا الدخول إلى ماهية الرمز الفني، نرى في الأساطير السابقة آثاراً فنية لها صلة بالبيئة المحلية، وإن العلاقة بين الثقافة والإنسان تتطور مع تطور الإنـسان والعوامـل البيئية، التي تؤثر فيه، مثلاً: كان من الفنون القديمة في الأساطير الأولى، التي تتـأثر فنونهـا بالتراث والتقاليد والطبيعة، فن "الوشم"، الذي يستمد وحداته الزخرفية من الطبيعة، مثل النخلة أو السمكتين، وهو موضوع رمزي منذ القدم يدل على الوفرة في الإنتاج، والصراع من أجـل

البقاء، وقد عرفت البشرية من أقدم العصور ثلاث قيم يسعي الإنسان إلى تحقيقها، وهي الحق، والخير، والجمال، وقد بحث عنها في مظاهر الطبيعة بأسلوب فني محدود.

إن دراسة فن ما قبل التاريخ تعتمد على ما هو موجود من رسومات أو موجودات داخل الكهوف والمقابر، وإن الفن كان دائماً يساير المعتقدات، في البحث عن المجهول والسؤال عن المصير، وكجواب لتلك الانفعالات، كان لا بد من وجود السحر ثم الأسطورة وبعدها الدين، وعندما برزت شخصية الفنان الواقعي، استلهم موضوعاته من الواقع، فكان من أهم صفات الفن القديم اعتماده على الواقعية (Realism)، (محسن، 2003، 57-55).

الفن المصري قبل الميلاد.3100-400 ق م.

كانت الحضارة المصرية في العصر الحجري سريعة التطـور، وكـان المـصريون القدماء يستخدمون العاج، والصوان، والحجارة الخام، و كان الرسامون والنحاتون المصريون يتمتعون ببراعة ودقة في العمل، وقد اهتم المصري بواقع حياته التي تعتمـد خيـرات النيـل عندما يفيض ، و تصبح الأراضي خصبة، فاهتم برسم أدوات الزراعة والحيوانات والنباتات، وكان الاعتقاد السائد آنذاك أن الروح لا تفنى، وقد بنوا القبور الـضخمة مثـل الأهرامـات، ووضعوا بداخلها كل شيء يخص الميت من أدوات، وطعـام وملابـس، و كانـت الأوانـي الفخارية مزينة برسوم مختلفة توضح حب الفنان للطبيعة التي تحيط بـه ، انظر اللوحة رقم (1).

ان من أهم سمات الفن المصري سيطرة الطابع الروحي على الفنون والمبـاني، حيـث الشعور بالفخامة وإثارة الغموض على كثير من الرموز، واستخدام عناصر نباتية متميزة مثل

سعف النخل، وأغصان شجر البردى، وزهرة اللوتس، معتمدين في ذلك على النقش الغائر أو النافر، وتحقيق التوازن في الرسومات (العربي،1997، 30)، وكان اهتمام المـصريين فـي البناء واضحاً في التقسيمات الهندسية، ونسب الطول والعرض، وكان اهتمامهم في بناء القبور وتوابعها واضحاً، مثل الفتحات التي خصصت لحفظ الأغذية والأوانـي والأدوات الفخاريـة، ويرجع ذلك إلى فتوحات جيوش تحتمس الثالث ورمسيس الثاني التي أدت إلى انتـشار الفـن المصري (بهنسي، 2003،50-62).

كان الإنسان المصري يؤمن بالبعث، وكان يبني القبور الضخمة كالأهرامات، وهي مقابر ملكية يحمل كل منها اسم الملك الذي بنى الهرم و دفن فيه بعد موته، والبناء الهرمى هنا هو مرحلة من مراحل تطور عمارة المقابر في مصر القديمة، وهي بدأت بحفرة صغيرة تحولت إلى حجرة تحت الأرض، ثم إلى عدة غرف تعلوها مصطبة، وبعد ذلك تطورت لتأخذ شكل الهرم المدرج،وقد تطور خيال الفنان وتطورت احتياجاته وبدأ يظهر ذلك في إنشاء المصاطب كمقابر للدفن وأصبحت هذه المصاطب أعمالا معمارية عظيمة،ومن أمثلة هذه المصاطب مصطبة(تي) بمنطقة سقارة،وقداستلهم الفنان المصري حبه للطبيعة بما فيها من طير وحيوان و نبات وأشجار،وكان يسجل على جدران هذه المصاطب صورة كاملة للحياة المصرية،و قد اثبت الفنان المصري القديم جدارته في التعبير عما يحيط به من مظاهر الحياة وموضوعاتها الكثيرة، التي عاش فيها وتأثر بها ويبدو ذلك في الموضوعات واللوحات الموجودة على الصخوروعلى سطوح الأواني واللوحات، انظر اللوحة رقم (2).

إن المعتقدات الدينية القائمة على البعث، دفعت الفنان المصري إلى تزيين جدران القبور والمصاطب بمختلف مظاهر الحياة التي اعتادها المتوفى، كي يستأنس بها عندما ترد

إليه الحياة، وكانت معظم التماثيل تلون بألوان متباينة، فبشرة الرجال باللون الأحمر، وبشرة النساء باللون الأصفر، والشعر باللون الأسود، والثياب باللون الأبيض، والحلى في الغالب بالأخضر، والعين ذات ألوان مختلفة فبياضها من الكوارتز الأبيض شبه الشفاف، والقرنية من البلور الصخري، وأما حدقة العين فكانت تجويفاً يملأ بمادة قاتمة جداً، مع إحاطة هذا كله بإطار من النحاس (بهنسي، 2003, 55-77).

اتسم الفن المصري "بالواقعية"، إذ عكس علاقة الإنسان بواقعه، وعالمه الطبيعي حيث الأحاسيس الدفينة، واهتم بإبراز الحالة النفسية للأشخاص، وسجل التفصيلات دون مبالغة أو تخفيف، وقد استعمل النحات المصري خامات مختلفة مثل، النحاس، الرخام ،البازلت، الغرانيت الملون أو المرمر أو البرونز، ومن بين أسماء الفنانين التي وصلت إلينا اسم "تحتمس" الذي نحت تمثال الملكة نفرتيتي ، و"ايوتي" كبير نحاتي الملكة "تي" والدة أخناتون ، أما في فن العمارة فلدينا اسم "ايمحوتب" في عهد الملك زوسر، و"أنيتي" مهندس الملك أمنحتب الثالث (صاحب 2005، 89).

لقد استعان الفنان المصري بنباتات النيل وعلى الأخص البشنين (اللوتس) والبردى (البابيروس)، وانتشرت التماثيل والصور المصرية القديمة، بل وأصبحت الحلى المصرية إلى يومنا هذا مصدر إلهام الصياغ والفنانين النقاشين(بهنسي، 2003، 55-77).

يعتبر النحت المصري جزءا متمما للعمارة لما تشتمل علية المعابد من تماثيل تؤكد العمارة والنحت في ذلك الوقت، وكذلك الأمر في المقابر، وأغلب ما خلفه الفنان المصري القديم من أعمال النحت يؤكد قدراته على إبراز مقومات وخصائص الشخصيات التي نحتها، و قد احتفظ بجميع مقومات العمل الفني من تكوين متماسك بين العلاقات في الخطوط والكتل، تعتمد على إبراز معاني الرقة والجمال والنعومة مع جلال الشخصية وسموها، للإنسان و

الحيوان، مستعملا في ذلك عدة خامات كالحجر بأنواعه و الذهب والفضة والبرونز والنحاس....انظر اللوحة رقم (3) .

الفن الرافدي.6000-400 ق م.

فرضت طبيعة المناخ في بلاد الرافدين على الفنان أسلوباً معيناً في الفن والعمارة، وقد كان للسيول التي تتعرض لها المنطقة عند ذوبان الثلوج في جبال أرمينيا أثر كبير في جعـل المعماريون يقومون ببناء ربوات أو مصاطب اصطناعية، تبنى عليها المنشآت، لحمايتها مـن الفيضانات، كما أن قلة الغابات جعلت العمارة الرافدية تبتعد عـن بنـاء الـسقوف الخـشبية وتزدهر في إقامة القباب، وكان الرافديون أول من ابتكر هذه الأنواع من السقوف والعقود، ثم أخذها الرومان والبيزنطيون، وما زالت القباب من اهم خصائص الفـن العربـي الإسـلامي (بهنسي، 2003، 104).

يمتاز الفن في بلاد الرافدين بأنه واقعي، ويهتم بالتفاصيل الصغيرة بشكل خاص، مثل تفصيل الذراعين والأصابع وطول القامة وإظهار القوة العضلية، والاهتمام بالنقوش والنحت النافر الملون وغير الملون، والمنظور الهندسي، واعتماد المشاهد الواقعية التي تمثل الأحداث التاريخية. كما تميزت بلاد الرافدين بالإنتاج الفني الغزير، حيث اتخذ فن التصوير في بلاد العراق مظهرين رئيسين: أحدهما التصوير الجداري عن طريق الطلاء المعتاد، وثانيهما تكوين الصور بواسطة الطوب المطلي بالمينا، وأدت ظروف الصناعة نفسها إلى بقاء الصور المؤلفة من الطوب المطلي بالمينا، وصار بإمكان العلماء في العصر الحديث أن يؤلفوا بين الطوب المتساقط من المبنى المتهدم، وأن يعيدوا تكوين الصور إلى ما كانت عليه، ومن أمثلة

ذلك ما قام به الألمان من إستكمال الطوب المتساقط من واجهة بوابة عشتار في مدينة بابل، التي بناها الملك نبوخذ نصر،(الباشا، 2000، ص 97-101**)**. وتتكون الزخرفة في بوابة عشتار من وحدات متكررة من شكل الثور والتنين، وقد عرضت بوابة عشتار في متحف بارغامون في برلين، وتظهر عليها بعض الزخارف والرسوم بارزة وملونة بلون أبيض على أرضية ذات لون أصفر، وفي هذه الرسوم جمع بين الأسلوب الزخرفي والمحاكي للطبيعة، وبذلك توافرت وحدات زخرفية جميلة، وقد أصبحت الواجهات تزخرف عن طريق الجمع بين الطوب المستطيل المطلي بألوان مختلفة، وقد كانت الطوبة تكسى بالمينا، وسمك طبقة المينا يتراوح أحياناً بين ملليمتر ومليمترين، وعرف هذا النوع من الزخرفة في الدولة الآشورية، ولكنه ذاع بشكل كبير في الدولة البابلية الجديدة، وتمثل رسوم الثور والتنين رموز الإلهين (أداد ومردوخ) ومهمتهما حراسة البوابة بقواهما السحرية، والبوابة موجودة حاليا في متحف برلين، وهي ترجع إلى القرن السابع قبل الميلاد (الباشا، 2000، ص 97-101**)** انظر اللوحة رقم (4).

إن الانطباع العام الذي يوحي به الفن (الآشوري والبابلي) أنه فن تذكاري احتفالي، فهو لم يكن يرمي إلى التعبير الشخصي التلقائي عن نفس الفنان الفرد، وإنما كان يقصد إلى الاحتفال الرسمي بالأحداث الكبرى، وإلى عرض المثل العظمى التي يتعلق بها الشعب كله، ولهذا كانت الموضوعات الغالبة عليه تنطوي على تمجيد الآلهة، واستعراض الحروب والانتصارات، فلم يكن الفنان يسعى إلى التعبير عما تراه عينياه، ولكنه كان يصور الأشياء بدقة في نطاق الإطار المنتظم للأساليب الفنية التقليدية، فلعله من الأقرب للصواب أن تقول إنه لم يكن فنانا بالمعنى الحديث لهذه الكلمة، وإنما كان مقلدا" ماهرا" (توفيق، 1987، 313).

غلبت التقاليد الفنية في الفن الرافدي للميل التلقائي لتصوير الواقع ،و خاصة تصوير الحيوان، وهنا بلغ فن الرافدين أوجا من الكمال المميز في رسم الحيوانات، فثمة تماثيل وصور محفورة تتسم بواقعية قوية معبرة، تجد فيها أن التقاليد أو الأشكال الجامدة لم تعرقل قدرة الفنان على تحقيق رغباته، وخاصة في تصوير أشكال الحيوان وحركاته، انظر اللوحة رقم (5) .

تميزت الرسوم والمنحوتات النافرة الآشورية بإظهار القـوة العـضلية فيهـا، فتبـدو العضلات مفصلة بشكل واضح لدى الأشكال الإنسانية والحيوانية على حد سـواء، ونـستطيع رؤية ذلك في مشاهد النصر والحصار والمشاهد الفردية، كما جرت العـادة علـى تـصوير الأسود والوحوش المجنحة برؤوس بشرية ذات لحى، ووضعت هذه الأشكال علـى واجهـات المداخل من اجل تحصين المكان وإثارة الرهبة في نفوس الأعـداء (توفيـق،1987، 319)، وعرف العراقيون القدماء الألوان وزينوا بها مبانيهم، وقد كشف عن معبد يرجع إلى عـصر حضارة ارك (1500 ق م)، (الباشا، 2000، 99).

كانت القصور البابلية في الألف الثانية قبل الميلاد تزين أسفل حوائطها بأفـاريز مـن الصور المرسومة عن طريق الطلاء بالألوان الجيرية، وظلت هذه الطريقـة سـائدة إلـى أن استبدل بها أفاريز من الألواح الحجرية المنحوتة، بعد انتقال العاصمة الآشورية إلـى نمـرود حوالي سنة 880 ق م. وقد كُشف عن أحد القصور في ماري على الحدود الـشمالية للدولـة البابلية، فوجد أن حوائط القصر المكسوة بطبقة من الجص الأبيض كانت تزينها صور ملونة، وكانت الصور تحدد بخطوط ثقيلة باللون الأسود، ثم يطلى ما بينها باللون الأحمـر الـداكن، والأزرق والأسود، وكانت هذه الرسوم تصور الموضوعات المعروفة فـي الفـن العراقـي

كمناظر المراسم الملكية، وتقديم القرابين إلى الآلهة، وبالإضافة إلى ذلـك كـان الأشـخاص وأزياؤهم وأوضاعهم لا تختلف عن مثيلاتها من المنحوتات أو الأختـام الأسـطوانية، ومـن ميزاتها التحرر والصراحة في الأسلوب، والميل نحو الواقعية، والعناية بالنـسب والتفاصـيل سواء في صور الرجال الذين يتقدمون إلى الحضرة الملكية بوقار، أو الأشخاص الذين يقودون الأضاحي إلى الذبح، أو العبيد الذين يتسلقون أشجار النخيل (الباشـا، 2000، 115). انظر اللوحة رقم (6) .

كان الإقبال على التلوين في الدولة الآشورية أقل منه في مدينة بابل، نظراً لمبالغة الآشوريين في استخدام المنحوتات من الحجر، الذي كان متوفراً في شمال العراق، ومع ذلك كانت الأجزاء العليا من القصور تزينها صور جيرية، فوق طبقة من الجص، وفضلاً عن ذلك، كان الطلاء بالألوان يستعمل في زخرفة الجدران الخارجية، وقد عثر على منحوتات حجرية مطلية بألوان مختلفة، وكانت الألوان المستعملة في المنحوتات هي الأسود والأبيض والأزرق والأحمر، ويرجح أن المنحوتات لم تكن تلون جميعها، وإنما كانت الألوان تستخدم على سبيل التوضيح في بعض الأجزاء والتفاصيل مثل العين والأسلحة وأوراق الشجر والأزهار وبعض الملابس، ومن أمثلة المنحوتات الملونة بعض منحوتات قصر سرجون في خرسباد، وقصر آشور ناصر بال في نمرود (الباشا، 2000).

كان أسلوب الرسم والتصوير يتم بواسطة التأليف بين الطوب المكسو بطبقة من المينا، وزخرفة الواجهات الخارجية للمباني، ومن ثم كانت الرسوم تشبه نحتاً بارزاً ملوناً، وكانت الحوائط تكسوها الفسيفساء، وكانت الألوان الغالبة عليه هي الأزرق والأصفر والأبيض، بينما تأخذ الأرضية في معظم الأحيان اللون الأزرق، وكانت هذه في الغالب صور لحيوانات،

وهكذا لم تكن الألوان فيها مطابقة للطبيعة، ولكنها كانت تضفي رونقاً على الواجهات، كما اكتشف في أرك أو أوروك (الوركاء الحديثة) جزء من حائط و عامود مزخرف بفسيفساء ملونة، وكان هذا الأسلوب عنصراً فنياً سائداً في العصر ما قبل السومري، في الألف الرابع قبل الميلاد، وقد استخدم هذا النوع من الزخارف في العصر السومري، كما كانت هناك أفاريز من الفسيفساء تزخرف واجهة معبد العبيد، الذي بناه الملك آن بادو ثاني ملوك الأسرة الأولى في أورشكل،وكان الآشوريون شعبا عسكريا مشهورا بالبأس والفتك، وكان ملوكهم يعشقون الفخامة، وقد اهتم الفن الآشوري في الشؤون الملكية الخاصة، فالقصور الملكية الضخمة تحمل آثار العظمة والجاه، ويوجد على جدرانها صور لحياتهم المعتادة، التي كانوا يقضونها في الحرب والصيد ويظهر الثور المجنح ذو الوجه الإنساني بكثرة في مداخل القصور الملكية، وعلى جدرانها رسوم مصنوعة من الخزف الملون بالألوان البراقة (اسماعيل، 1974، 48). انظر اللوحة رقم (7) .

مما يميز الفن الآشوري عن غيرة إظهار صفة القوة الجسمانية في أشكاله الحيوانية المفترسة والإنسانية، وقد برع الآشوريون في تصوير الخيول والأسود بشكل جميل ودقة في التفاصيل، كما برعوا في التعبير عن انفعالات الحيوانات التي تتلوى من الألم، أو الحيوانات الميتة في مشاهد الصيد، فقد التقطت ملامح الأسود بدقة متناهية، إذا ما قورنت بتعابير الأشخاص المنحوتة، فكان الفنان الآشوري حرا في التعبير عن حركات الحيوانات، في حين نلاحظ جمودا في حركة الأجسام وربما يرجع ذلك إلى قدسية شخصيات الملوك والآلهة بينما يظهر ذلك في الحركة (الصابوني والسرميني، 2009، 616) .

الفن الفارسي.1900-1400 ق م.

يعتبر الفن الفارسي أحد أهم المصادر الفنية ، وهو مرتبط بالعقيدة الزرادشتية والتـي تنسب إلى المصلح الفارسي (ماني)، الذي شجع التصوير والتلوين، وتقوم هذه العقيـدة علـى ثنائية الخير والشر، وكان سلوك الناس يقوم على الفضيلة المطلقة (أبو الحمد، 2000، 38).

إهتم الفنان الفارسي بتقليد الطبيعة إلى حد كبير وإكسابها شيئا من الحركـة، وإتقـان الرسوم الآدمية والحيوانية والجمادات، فاعتنى بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها، وعنـي عنايـة خاصة بمناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع، واستعمل الألوان البراقة والساطعة التي توحي بالحيوية، كما حرص على تصوير البيئات المختلفة كالأشجار الطبيعيـة التـي تعلـو الجبال، والتلال المرسومة على شكل الأسفنج (فرغلي، 2000، 158-159).

حرص المصور أن تكون نسب الرسوم الآدمية طبيعية، وأن توائم الرسوم الأخـرى التي تحيط بها، واختفت الخلفية تدريجيا التي كانت تعبر عن الأفق والسماء، وأصـبح الفنـان يهتم برسم العمائر في خلفية الصورة، كما ملأ مـساحاتها بالزخـارف الهندسـية والنباتيـة المورقة، وعني بصبغ أرضية الصورة ببعض الحزم النباتية الصغيرة من الزهور والـورود في تنسيق زخرفي بديع.

تقوم الفنون الفارسية على النحت البارز والتعبير القوي، مثل تيجان الأعمدة والنقوش الموجودة على القبور ومداخل القصور، والزخارف الملونة، أما بالنسبة للنحـت، فقـد كـان الاهتمام بالتماثيل، التي من موضوعاتها وصف التقاليد وتخليد النـصر، وصـيد الحيوانـات المجنحة والثيران وهي أقرب إلى الفن الرافدي،كما تأثر الفـن الفارسـي أيـضاً بالتـأثيرات الفرعونية، مثل تصميم تيجان الأعمدة المستوحاة من الأزهار المتفتحة مثل زهـرة اللـوتس،

والتوريق والزخرفة النباتية ،و قد اهتم الفن الفارسي في نقوشه الآدميـة بإظهـار التفاصـيل بطابع هادئ، وابتعد الفنان عن الحركات القوية، بل كان يميل إلى الزخرفة والنمنمة الرقيقـة واستخدام الألوان بكثرة، وكلها رموز تجمع بين الفردوس في الأرض والفردوس في السماء، وتلك الموجودة في العالم الروحاني (ديماند، 1982، 69). انظر اللوحة رقم(8).

لقد كان لهذا الأسلوب من الزخرفة تأثيره، إذ أخذه الفرس عن الفن الرافدي، فزينـوا واجهات مبانيهم بالرسوم المكونة من الطوب المطلي بالمينا، واستخدموه كذالك فـي زخرفـة حوائط القصور، كما أن إفريز السباع يعتبر تقليداً ناجحاً للفن العراقي القديم (الباشا، 2000، 97-100).

يمكن القول أن أهم القيم الجمالية في العمارة الفارسية هي استخدام الزخرفـة بـشكل مفرط، وهي إما مرسومة بالألوان على أشكال حيوانية أو أشكال نباتية، أو منفـذة بطريقـة النحت البارز، كما تميزت العمارة الفارسية بالتعبير عن القوة والضخامة، وحاول المصور أن يضفي الحركة والحيوية على الرسوم الآدمية، وذلك عن طريق الحركات والإشارات، وترتيب العناصر حول محور الصورة في الوسط، فضلا عن حركات التنغيم فـي حركـات الـرأس والأيدي وغيرها، واستطاع الفنان أن يحقق تناسبا موفقا بين الرسوم الآدمية والعمائر، وحـدد نهاية كل مستوى بحائط أفقي. (ديماند، 1982).

الفن الكلاسيكي(اليوناني و الروماني) 2000ق م-200ق م

اهتم الفنان الإغريقي بالقوانين الجمالية مثل النسب والمنظور، والارتفاع، والواقعيـة، وذلك من خلال دراسة التفاصيل الدقيقة للقطعة الفنية، وإظهار القيم الجمالية والحـسية فيهـا، واستخدم الفنان الإغريقي في صناعة الفن مواد كثيرة، مثل المرمر والرخام والبرونز والفخار والفضة والفسيفساء والذهب والعاج، وانتشرت الزخارف الكورنثيـة ذات الـشرائط الأفقيـة، ورسم الحيوانات بطريقة متتابعة، ثم انتقلت الموضوعات إلى رسم ونحت نمـاذج الأسـاطير الإغريقية (ريختر، جيزلا، 1987، 123).

تمتاز المنحوتات في الفن الإغريقي بوضوح معالم الشخصية والحركة، وتوازن الجسم مع الحركة، و قد توصل النحات الإغريقي إلى المعرفة الكاملة للتركيب المعقد لجسم الإنسان، واستطاع تمثيله كوحدة منظمة، وكانت الخطوة التالية هي الاستفادة من هذه المعرفة الجديـدة في مجالات مختلفة، كتصوير أسلوب الحركة والشعور والرداء وتفاصيل الأعـضاء، و قـد توصل الفنان إلى الأشكال الطبيعية في جميع هذه المجالات، وقد أضفى على الأشكال الأخرى صفة معينة بعيدة عن الواقعية، بدءاً بالوقفات المتنوعة لجسم الإنسان، وتوزيع الوزن بطـرق غير متساوية مع بقاء الأكتاف أمامية، وبعد انقضاء فترة وجيزة أدخل التوزيع غير المتساوي للوزن ليؤثر في الشكل العام، وأخذ الجزء العلوي من الجسم انحناءة، غالباً ما تكون في اتجاه مضاد لتجويف الحوض، مما أضفى على التمثال هيئة تنم عن الحركة والاتزان ،مـن بينهـا على سبيل المثال رامي القرص، وتتمثل فيه الحركة العنيفة والمتزنة في أدق تفاصيلها ،ويبرز عضلات الجسم بأكملها مع تحقيق التوافق الذي يتلاءم وهذه الحركة القوية ،ولا يخلو التمثـال من جمال الإيقاع (ريختر، جيزلا، 1987، 127) انظراللوحة رقم (9) .

يعتز الغربيون بالحضارة الإغريقية، على اعتبارهـا الأسـاس الـذي قامـت عليـه حضارتهم إلى اليوم، فهم يعترفون أن هذه الحضارة ذات أساس شرقي، بل أن مصدرها الأول الشرق القديم، فقبل ألف ومائتي عام من الميلاد، هاجرت إلى اليونـان موجـات مـن آسـيا الوسطى مع موجات من الهنود، لتشكل البيئة الأولى للإغريق، ورغم ارتباط هذه الحـضارة بالطابع الشرقي، أو بطابع منطقة البحر المتوسط، فإنها استطاعت أن تنهض بسرعة خارقـة خلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، لكي تواجه حضارتين شرقيتين أصـليتين همـا الحضارة المصرية والحضارة الرافدية، ولكي تقيم مفهوماً جديـداً للفـن الغربـي (ريختـر، جيزلا،130،1987).

كانت مهمة الفكر الإغريقي أن يفصل الإنسان عن المفهوم الكوني، وأن يفصل الواقع عن الروح، وقد أصبح العقل وسيلة لجعل الإنسان حراً في إرادته، وقادراً على تجاوز قوانين الطبيعة، ولم تعد الآلهة هي الخالق للإنسان، بل أصبح الإنسان هو الذي يصور الآلهة كما يريد، وقد حملت كل واحدة من هذه الآلهة تشخيصاً لانفعالاته، فكانت الآلهة (أثينا) تمثل ذكاءه، وكانت فينوس حساسيته، وكان هرمز يمثل حركته، وابوللون يمثل إرادته الخالقة، وديونيزويوس شاعريته، وحتى غرائزه الفطرية الحيوانية فقد صورها في أنصاف الآلهة ذات أشكال حيوانية .

نظم الإنسان الإغريقي قانون الانسجام المبني على التحرر من القوى الكونية، والذي بدا في التماثيل البدائية، التي تضمنت تعابير عاطفية جديدة تمثلت في ابتسامة غامضة، أما السحر فقد أخذ مكانه في خيال الفنان الإغريقي على شكل أسطورة، وهكذا انتقل الموضوع من الغيبي إلى الأسطورة، ومن الغموض إلى الوضوح، وفي الوقت الذي قامت فيه الأديان

البدائية على الخوف من الغيب، كان الدين أو الاعتقاد الأسطوري عند الإغريق عاملاً إيجابياً في إقامة ما سمي (بالمعجزة الإغريقية)، وأصبح الإنسان الشكل الأول الذي استطاع الفنان الإغريقي بواسطته، أن ينقل إلى الناس جميع المفاهيم والمعطيات التاريخية والنفسية والفيزيائية، فقد بقي الفنان الإغريقي يتقرب إلى الشكل الإنساني ثلاثة قرون، إلى أن سيطر عليه في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد،(بهنسي، 2003، 180). عندما تمكن من قواعد التشريح، ثم انتقل إلى جمال المرأة حيث اختلط المثل الأعلى بالدافع الجنسي، ولم يعد الفن للمعبد فقط، ليساعد على التقرب من الآلهة، بل أصبح مظهراً بديعاً انتشر على أفاريز الأبنية وتيجان الأعمدة وفي الملاعب والمسارح وفي داخل البيوت، كذلك أصبح للمدينة المكانة الخاصة، بها ولم تعد شخصيتها مندمجة بشخصية الإمبراطورية، لذلك أصبح حجم التماثيل منسجماً مع مساحة المدينة وليس مع اتساع الإمبراطورية (ديورانت، 1937،23).

حدد الإغريق المقاييس والنسب التي تساعد على التأليف والإيقاع، بينما كان الفنان المصري أو الآشوري يسعى إلى دراسة الأبعاد الكبيرة، ، سواء أكان ذلك في تنفيذات مجردة كالمعابد، أو في تنفيذات تشبيهيه كالتماثيل، وكان الهدف دائماً هو تحقيق التناسب والتوافق في جميع أجزاء المجموعة وفق نظام موحد،وأصبح للجمال قواعد ومقاييس تعتمد على قاعدة رياضية علمية، ولم يعد الجمال نتيجة لما توحيه الفكرة الدينية أو الأسطورة، ولكن أصبح الجمال قائماً على الوحدة والإنسجام (بهنسي، 2003، 181).

لاقت هذه المبادئ قبولاً حسناً في جميع الأقطار التي سادت فيها الحضارة الإغريقية، التي كانت تتصل بالشرق، فلم تجد مفراً من التأثر به، وهو ما نشاهده واضحاً في جميع المدن الهلنستية في آسيا الوسطى، حيث انتشر الطراز الكورنثي المليء بالأشكال التجريدية ،

وعندما ظهر الدين المسيحي، كان الفن محصلة صادقة لهذا الصراع بين الطابع الغربي، الذي تحدد بالمفهوم الإغريقي الكلاسيكي وبين الطابع الشرقي العاطفي والروحي، وقد تمثل هذا الصراع مجدداً إبان عصر النهضة، وكان المتنازعان هما الفن البيزنطي الشرقي من جهة والفن الغربي الكلاسيكي من جهة أخرى.

أما الرومان فقد تركوا لنا ميراثا ضخماً من الفنون في كافة مناحي الحياة،و خاصةً فـي الفنون الجميلة،و كانوا متأثرين بالفنون السابقة لهم و خاصةً الإغريق،وقـد كـان للهجـرات البدائية أثركبير في جاب بعض الأساليب الفنية الجديدة،وأدى اتساع الإمبراطورية التي شملت أجزاء كبيرة إلى تأثير الفنون السابقة و خاصة الفن المصري والفارسي على الفن الروماني،و قد أخذ الإغريق عن الشرق من سومر وأشور ومصر بعض معتقداتهم ،مثال أن لكل قوة من قوى الطبيعة إله يسيطر عليها ،فالشمس والقمر والرعد والبرق والمطر والهواء لكل منها قوة سحرية عبر عنها الفنان بتماثيل وصور آدمية، وكانوا يعتقدون أن آلهتهم تخـتص بعواطـف كعواطف الإنسان، فهي تحزن وتفرح وتتألم ولكنها تخلد للأبد، انظراللوحة رقم (10).

استخدم الرومان أغلب العناصر التي تناولها الفن الإغريقي وأهمها العناصر النباتية مثل ورق الاكانتس وزادوا في توريقة واستدارة أطرافه، كما استخدموا أيضا أوراق الانثيمون،واللبلاب وأوراق العنب واللوتس والبردى، وأكثروا من استخدام أشكال الزهور والفواكه ،التي كانت تعقد أطرافها أو يتخللها شرائط رفيعة في الانحناءات، وأحيانا ما تحلى برءوس بشرية أو حيوانات أو طيور أو أصداف البحر،و كانت العناصر الهندسية تستخدم بكثرة مثل الدوائرالمربعات، وقد تميزت الرسوم بتوزيع منتظم و متناسق،و قد استخدم الرومان نفس الألوان الإغريقية، وكانوا يفضلون استخدام التدرجات

اللونية ، وكذالك اللون الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر الذي يحددهم باللون الأسود أو الأبيض أو البني(ديورانت، 1937). انظراللوحة رقم (11) .

اقتبست معظم الزخارف الرومانية عن الإغريقية مع تغيير طفيف، فقد استخدمت ورقة الاكانتس والزخارف الحلزونية في مواضع كثيرة في تيجـان الأعمـدة الكورنثيـة ،وكـذلك استخدموا المناظر التصويرية التي تمثل مواقف الصراع والحروب والبطـولات،و إسـتخدام العناصر الآدمية والحيوانية التي تتسم بالحركة والحياة ،و تحقيق الجمال الواقعية والرشاقة.

الفنون البيزنطية324 -636.

أخذ الفن البيزنطي مظاهر متميزة باختلاف المكان والزمان، وكان الأسلوب في الفن البيزنطي أسلوبا واقعياً تعبيرياً، ويمثل منحوتات بشرية وحيوانية، ويعتمد في جميع الأعمـال على النسب والمنظور.

ازداد الاهتمام بالزخرفة النباتية المفرغة، وانتشرت رسومات الفريـسكو والتـصوير الفسيفسائي البيزنطي على جدران وأرضيات الكنائس، وظهر ما يسمى بـصراع الأيقونـات الذي استمر من 721- 842 م (Iconoclast)، وهي حركة دينية ظهرت في الإمبراطوريـة البيزنطية، وذلك للبعد عن الوثنية في تمثيل الآلهة التي كانت منتشرة في ذلك الوقت (عمران، 1981، 67-33)، حيث تم طمس المعالم التي تمثل الأشكال الأدمية والحيوانية مـع بدايـة انتشار الفنون الإسلامية.

في ذلك الوقت بدأت الكنائس تتزين بالفسيفساء والفريسكو والأيقونات، واستخدم الفنان البيزنطي الكثير من الصور الدينية المعمولة بالخشب والنحاس والأحجار والفسيفساء والرسم الزيتي (بهنسي، 2003، 261-255)، وخلال تلك الفترة توقفت الفنون الدينية واتجه الفن البيزنطي لمحاكاة الفنون الإسلامية، ولما كانت بلاد الشام تخضع للنفوذ البيزنطي قبل الإسلام، فقد انتشرت فيها الكنائس والفنون المسيحية بشكل كبير، وأصبحت الكنائس تمثل متاحف للتماثيل والزخارف الفسيفسائية والرسوم الجدارية، والنقوش المتعددة، بحيث أصبح الدين المسيحي البيزنطي يقوم على الفن أكثرمن العقيدة، وأصبح الفن يمثل ركنا هاما من أركان الديانة المسيحية.

تعتبر الفسيفساء من أشهر الزخارف التي انتشرت في الفن البيزنطي و أقربها إلى العمارة ،وكانت تزخرف الجدران و الحوائط العلوية أو القباب كما زخرفت بها أرضيات القصور،وعلى الرغم من معرفة الإغريق والرومان بهذا الفن إلا أن أهميته زادت في العصر البيزنطي عندما استخدمت بكثرة في داخل الكنائس،وقد أقبل البيزنطيون على زخرفة المساحات الواسعة على جدران البازيليكات والكنائس البيزنطية حيث رسمت الصور الرائعة عن طريق الجمع بين آلاف القطع والفصوص البراقة،قد وتميزت الفسيفساء البيزنطية من حيث الأسلوب الذي اعتمد على الخطوط والألوان والنسب الغير طبيعية، ورسم الأشخاص بشكل مفّصل، فى جمود ودون حركة،و عيون واسعة ذات نظرة ثاقبة، وكانت الحواجب كثيفة،ويرجع هذا الأسلوب إلى طبيعة المادة الخام المستخدمة في الفسيفساء التي لم تكن تساعد على إظهار التجسيم بسهولة، ومن أهم نماذج الفسيفساء التي وجدت فى الكنائس الشرقية فسيفساء ترجع إلى القرنين الخامس و السادس للإمبراطور جستينان في زيه الإمبراطوري محاطا برجال الكنيسة وحرسه، وقد انتشر فن الفيسفساء البيزنطي في جميع أنحاء الإمبراطورية ، وقد تميزت اللوحة بالتجسيم المباشر.

انظراللوحة رقم (12).

تتميز الفسيفساء في العهد المسيحي الأول بالحيوية والعناية بالتفاصيل والدقة، وهذا أسلوب روماني حيث أن الأسلوب البيزنطي الذي ظهر في عهد جستنيان (520-530م) تتميز صوره بالجمود والوجوه الشاخصة بالرغم من اهتمام الفنان بالتأثير الزخرفي،حيث يبدى المصور عناية فائقة بنقل شخصية الأفراد، كما أن الألوان المستخدمة قوية، ونلاحظ التأثيرات الفارسية في زخارف النسيج الفاخر وفى تاج الإمبراطورة المرصع بالجواهر، وفى أسلوب

رسم الأشخاص في وضع المواجهة،و لقد انتشر فن الفسيفساء البيزنطي خارج أنحاء الإمبراطورية حيث استقدم الحكام الصناع الإغريق من الإمبراطورية البيزنطية، وكان لفن الفسيفساء نمط خاص التزمه الفنان فى تشكيل الأجسام من قطع الفسيفساء الصغيرة والمتنوعة الألوان، ومن خصائصه جمود حركة الأجسام، والتزام الوضع الثابت المتكرر في المجموعة.

يرتبط فن التصوير الجداري ارتباطا وثيقا بفن الفسيفساء سواء كان ذلك فى الموضوع أو الأسلوب أو الألوان، وغالبا ما كان ذلك فى زخارف الفسيفساء التي كانت ترسم وتلون في أول الأمر قبل أن تثبت عليها قطع الفسيفساء، وكان التصوير يتم بالألوان على الجدران المغطاة بالجص أو على اللوحة ، كما أن الموضوعات كانت تقتصر على القصص والرموز المسيحية كالراعي الصالح وعلى الشخصيات المقدسة كالمسيح والعذراء،وبصفة عامة فإن التصوير في هذا العصر يتميز بقوة التعبير حيث يغلب عليه الجانب العاطفي و الإنساني والتحرر من الجمود الذى شاهدناه فى الفترة السابقة، و قد كان الفن البيزنطي فنا دينيا قام لخدمة الديانة المسيحية الجديدة بمعني أنه وجد لخدمة تعاليم الكنيسة، وكما هو معروف فلقد كانت هذه الديانة الجديدة تتم في ذلك الوقت من خلال الكلمة والصورة, فتم تصوير النصوص المسيحية المقدسة تحت رعاية وتوصية وسطوة رجال الدين الذين سيطروا على الفكر والثقافة والفنون. (دخقان،87،1999)

الفصل الثاني

الفن التجريدي في الإسلام، أسبابه ومراحل تطوراته

كان للخصائص الثقافية للمجتمعات الإسلامية أهمية واضحة في تشكيل جمالية الفـن الذي نشأ فيها، إذ لم يكن الفن في العصور الإسلامية منعزلا عن الحياة، وإنما كان ينفذ إلـى أعماقها، ويتفاعل مع العناصر الثقافية الأخرى، مما أكسب هذا الفن صفته الإنسانية (عطيـة، 2003، 10)، وهناك العديد من الآراء حول ظهور النزعة التجريدية في الفـن الإسـلامي، ويمكن أن تتلخص هذه الآراء تحت رأيين رئيسيين هما: الرأي الديني، والـرأي المعرفـي، ويفيد الرأي الأول بأن ظهور النزعة التجريدية في الفن الإسلامي، كان نتيجة لموقف الفقهاء المسلمين المتشدد حيال تصوير الكائنات الحية، الأمر الذي دفع بالفنان للاتجاه نحو تحـوير الأشكال الفنية المختلفة (Eittinghusen& Graber, 1987, 65). وقد أثار هذا الرأي الكثير من الشكوك، لأنه يتعارض مع الواقع الأثري للفن الإسلامي، حيث وصل إلينا فـي مختلـف الفترات التاريخية، تصاوير لكائنات حية بمختلف أنواعها، مثل التصاوير الموجودة في قصير عمرة، الأمر الذي جعل من فرضية تحريم الإسلام لتصوير الكائنات الحية، مثار جدل واسع في هذا الفن على مدى فترات طويلة (بن نايف، 1988، 48-55).

أما الرأي الثاني فيفيد بأن استخدام التجريد في الفن الإسلامي، هو للرمز وإظهـار الشكل الفني للأشياء، وهو رأي قائم بأساسه على وجود معرفة وتصور عند الفنـان المـسلم، لوصف ما وراء الطبيعة، وهو المذهب الذي يغلب على مؤيديه النظرة الصوفية للفن (جينـو، 1996، 93).

إن هذان الرأيان يقدمان تفسيرا للنزعة التجريدية في الفن الإسلامي، وسـوف يـتم التوقف والبحث في جانبيين رئيسيين هما: الجانب التاريخي، الذي يمكن من خلاله البحث في نشأة وفهم فن التجريد في الإسلام، من خلال مبدأ الرموز التي يوظفها الفنان للإشارة، ولفت الانتباه، والتذكير فيما وراء الأشكال الفنية، من صفات مرتبطة بالعالم المطلق.

إن النزعة التجريدية هي الغالبة على فنون الحـضارة الإسـلامية، إذ تميـز الفـن الإسلامي بروحانية مصدرها بالتركيز على الوزن والقافية، حيث تقوم على وحدات متكـررة يمكن أن تطول إلى ما لا نهاية، وابتعد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعـة فكانـت النزعـة التجريدية أشد وضوحا في هذه الفنون (بن نايف، 1988).

أسهم الفنان المسلم في ابتكار طابع تجريدي يتجاوز المألوف من الأشكال الظاهريـة والمنظورة، إلى الأشياء الكامنة المستورة، فانتقل بذلك مسار الفن من القشرة السطحية إلـى اللب الداخلي،وجسم المعنى والروح، وابتعد عن الأقيسة والموازين المادية، وآمن الفنان المسلم بعلاقة الأشكال المنظورة وبجوهر الوظيفة ومتطلباتها الإنسانية، فوحد بين المظهر الـشكلي والجمالي والقيم العملية، وفاق الفنان المسلم في التغلب على صعوبة المساحات والفراغـات وتركيب الأشكال والأجزاء في تناسق فني، مستغلا كل الوسائل الزخرفية، ومعتمـدا علـى العناصر النباتية والحيوانية والهندسية والخطية، للوصول إلى درجة عالية من التآلف بين هذه العناصر المختلفة.

أن ما كتبه الباحثون في الفن الإسلامي عن الفنان المسلم، أنـه أراد تغطيـة جميـع السطوح بالزخارف الغنية، والرغبة في تطويع صلابة المواد المستخدمة، وإكـسابها الخفـة والرشاقة، وهذا ما يميز فنون الشرق (عفيفي، 1997، 59).

تبتعد الفنون الإسلامية عن التجسيم بعداً واضحاً في كل التصاميم، و هـي تـستهدف البحث عن البعد الثالث، وهو العمق في الفنون الغربية، ولكنها ايضا تبحث عن عمـق آخـر تختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجداني، و نلاحظ ذلك في زخـارف الأبـواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى في داخلها، ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة، مما يوحي للمشاهد أنه يتنقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر، وقد دفع الانصراف عن التجسيم إلى ذهاب الفنان المسلم إلـى تغطية تماثيله وصوره الآدمية والحيوانية بشبكة من الزخارف التي من شأنها أن تمتص مـادة الجسم وتحيلها إلى وحدات زخرفية ، وتخرجها عن طبيعتها الآدمية والحيوانية، فذيل الحيوان وجناح الطائر يتحول بقدرة ابتكاريه إلى فرع نباتي جميل في انثناءاته ، وإن الرمز في الفـن الإسلامي لم يستمر طويلاً، وكذلك النقوش الكتابية، فقد تحولت هذه العناصـر إلـى زخرفـة خالصة، وانضمت إلى الزهور والتوريق والأشكال النجمية، ومما يؤيد ذلك أن رمزاً مـا إذا اختفى نهائيا فإن إطاره (أي حامله) يستمر، وبعبارة أخرى فإن الهيئة الخارجيـة أو طريقـة تقديم الرمز كانت تحتفظ بالمعنى الباطن للرمز (اتنجهاوزن، 1988، 56).

تطور الفن التجريدي في الحضارة الإسلامية

إن المتتبع لتاريخ الزخرفة الإسلامية، وتأثير فن التجريد فيها، يجد أنهـا قـد مـرت بمرحلتين بارزتين، ويمكن تسميتها بمرحلة التجريد البسيط، والتطور، ، وفيما يلي استعراض لهذه لمراحل وخصائص كل مرحلة منها:

أولا: مرحلة التجريد البسيط

تظهر ملامح هذه المرحلة بوضوح، في الزخارف النباتية التي وصلت إلينا من العصرين الأموي والعباسي المبكر، والتي مارس فيها الفنان فن التجريد، كما في الزخارف النباتية المجردة، التي زينت بها بعض اللوحات الفسيفسائية الملونة في قبة الصخرة، التي احتوت على رسوم لنباتات مختلفة من أشجار وأزهار، تم تصويرها بطريقة مغايرة عما هي عليه في الطبيعة، فاستطاع الفنان بذلك أن يوجد نماذج زخرفيه نباتية جديدة، تختلف عن الأشكال الطبيعية نفسها، غير أن أهم ما يميز فن التجريد في هذه اللوحات هو خاصتان رئيستان، أولاهما الجمود الذي تمتاز به الزخارف المجردة، حيث تختفي الحركة من المشهد الفني،أما الخاصية الثانية: فهي إمكان المشاهد التعرف على نوع النبات الذي تم تجريده في هذه اللوحات، من خلال وجود بعض العناصر التي صورت في النبتة بصورتها الطبيعية، على النحو الذي يمكن مشاهدته في شجرة النخيل المجردة، التي صورت في بعض اللوحات الجدارية الفسيفسائية في قبة الصخرة،أو الجامع الأموي بقطوف البلح المتدلية من النبتة بصورتها الواقعية (الألفي، 1974، 233).

تقوم هذه الزخرفة، على رسم أوراق العنب وعناقيده، بأسلوب تجريدي، استطاع الفنان من خلاله أن يجرد ورقة العنب، التي كانت ترسم بها في الطراز الأول المحاكي للطبيعة، فأصبحت ترسم ورقة العنب على شكل سلسلة حلزونية متتابعة تتكور على نفسها، لتحديد الملامح الخارجية للورقة، ومن ثم عمد الفنان إلى زخرفة داخل الورقة بعدد من النقاط، التي نفذها بوساطة أصابع اليد، أو الأداة المستخدمة في الزخرفة الجصية، ليستعيض بها عن العروق أو الأعصاب التي كانت ترسم في وسط ورق العنب في شكلها الواقعي، الذي كانت

تظهر به في الزخارف السابقة لهذا الطراز، أما عناقيد العنب، فقد صورت في بداية هذا الفن، على شكل خطوط منتظمة متقاطعة، بدت معها الحبات في العنقود على شكل مربع، وكـذلك الحال بالنسبة إلى أغصان العنب التي تلاشت في هذا الطراز، وقد نفذت هذه الزخارف النباتية المجردة في اللوحات الجصية، وفق تناسق الأبعاد، الذي امتاز بتكرار وتناظر وتماثل العناصر النباتية الزخرفية في اللوحات. انظر اللوحة رقم(13).

امتاز الفن التجريدي الإسلامي في الزخرفه النباتية في المرحلـة المبكـرة بتخلـيص النباتات من عناصرها الرئيسة الموجودة في الطبيعة، وترك العلامات الدالة على نوع النبات الذي تم تحويره، ومما يغلب على هذا النوع من التجريد صفه البساطة، التي اعتمد فيها على عملية المزج والتحوير والإضافة، في رسم الأشكال الزخرفيـة النباتيـة. (الألفـي، 1974، 233).

ثانيا: مرحلة التطوير

لقد نفذ الفنان هذه الزخارف المجردة في اللوحات، بأن جعلها تتشكل مـن وحـدتين متكررتين بالتبادل وبشكل لا نهائي، وبذلك استطاع الفنان في هذه المرحلة أن يوجد أسـلوبا زخرفيا نباتيا مختلفا عن المرحلة السابقة، ازداد فيه بعداً عن تمثيل العناصر النباتية الطبيعية، مستفيدا بذلك من خواص المسارات الحلزونية، والخطوط المنحنية، وخلق أشكالاً جديدة، وفق منظومة زخرفيه، ذات ترتيب شبه هندسي للعناصر النباتية المجردة فيها، واعتمد فيها علـى التكرار والتناظر للزخارف في الوحدات الزخرفية، لتعكس حركة شعورية عنـد الإحـساس البصري بتعدد هذه الوحدات الزخرفية. فهي أذن نتاج زخرفي، تم من خلاله تنظيم مقـصود للعلاقة بين الوحدات.

أشكال من الفن الإسلامي:

التوريق:

يعتبر التوريق فن من فنون التجريد في الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي، التي اعتمد فيها الفنان على الحركة الحلزونية الموزونة ، وتسير الأغصان في هـذه الزخرفـة بمـسار منتظم، يحكمه التكرار المتناظر، والتشابك والتداخل المنسق، في الغـصن الواحـد أو بـين الأغصان المتعددة، وهي الميزة التي أصبحت تشكل الأساس لهذه الزخرفة، ومن ثـم القيـام بملء الفراغات، بين تلك الأغصان ذات المسارات الحلزونية، بالأوراق النباتيـة المجـردة المختلفة، كالمراوح النخيلية والأوراق الزهرية والشجيرات الصغيرة، التي يجري ترتيبها وفق منظومة ذات ترتيب هندسي بديع، ونسب موزونة بدقة، للتناظر التام بـين أحجـام وألـوان الأوراق و الأزهار، من حيث التقابل والتماثل والتكرار، وهو المبدأ الذي صار من القواعـد المهمة في الزخرفة والتوريق (الشرع، 2007، 273).و يظهر هذا الإسلوب في واجهة قصر المشتى الحجرية و الموجودة في متحف برغامون في ألمانيا و التي يعود تاريخها إلى الفتـرة الأموية عام(744م).

يصنف فن الزخارف الهندسية الإسلامية على أنه أعلى مراحـل التجريـد فـي الفـن الإسلامي، فهذا النوع يثير لدى المتلقي بعض المفاهيم التي تتفق وفكرة التوحيد الإسـلامية، ونرى ذلك في طرحه لمفهوم التوحيد الذي يستشف من الوحدة الهندسية وبـاقي الوحـدات المغايرة لها والمكونة للزخارف، وإن هذا الفن قائم على أساس من الإيقاع والحركة، ولعـل هذا الأساس هو الذي جعل هذا النوع من الفن يقدم عدة مفاهيم مختلفـة، ولكنهـا ممتزجـة ومرتبطة ببعضها، فهو يقدم التفرد (في الوحدة الهندسية)، ثم التنوع (في تعـدد الوحـدات

والألوان)، ثم التلاحم (في تداخل الوحدات مع بعضها)، ثم التتالي (في الألوان والوحـدات)، وهكذا نجد أربعة مفاهيم متفرقة لكنها منسجمة في إطار واحد، وذلك يجعلنا نـصفها بأنهـا استعارة معبرة عن حركة الكون،ونجد في الوحدات الزخرفية المتتالية ذات التنويعات اللونية المختلفة الدرجات والتباينات، وأن التكرار يعطي لها نوعا من الحركة اللانهائية والانطلاقة اللامحدودة، الممتدة حتى خارج إطار هذه الزخارف، لذلك فإن فن الزخارف يعتبر فناً قابلاً للتأويل على عدة أوجه ومستويات، من قبل المستشرقين، وذلك بمفاهيمه التي تمثل الأساس التكويني، والتي تتشابه مع النظام الكوني،أو مع نظام المفاهيم الإسلامية ،من حيث اتـساع الفتوحات، وتنوع الأقاليم والأجناس التي اعتنقت الإسلام. (Graber ،1975).

التصوير:

يمكن تعريف الصورة كما جاء في المعاجم اللغوية –هي الشكل أو النوع أو الـصفة، وتعني أيضاً التمثال (أبادي، 1911، ص 73).

يعتمد التصوير في الإسلام على مفهوم المنع، كما ورد في الحديث الـشريف سـابقا، بغية عدم التشبه بخلق ا تعالى، وتصوير الطبيعة لم يحرم شرعا في الإسلام، مثل الأنهـار، الأشجار، الأزهار، بل صورة الإنسان والحيوان بشكل خاص، واعتمد التصوير في الإسـلام على التكرار وملئ الفراغ والرمزية،مثل النماذج الفسيفسائية فـي قبـة الـصخرة والمـسجد الأموي.

ترجع كراهية التصوير في الإسلام إلى عصر النبي صلى ا عليه وسلم، وأسـبابها الابتعاد عن الوثنية وعبادة الأصنام، فضلاً عن النفور من مضاهاة خلـق ا ، وقـد اختلـف

الفقهاء في تحريم التصوير التصوير إذا ابتعدت الصور عن العبادة والتعظيم اللذين اخـتص ا بهمـا (زكي، 1956، 4).

ان من نتائج تحريم التصاوير في الإسلام أن طغى على الصور الإسـلامية سـحر خاص وخيال واسع وثروة زخرفية عظيمة، والتفكير الزاخر بالمعاني والألوان.

لقد أسرف الفنان المسلم في استعمال الزخارف حتى أكسب منتجاته الفنية صفة ظاهرة وهي كراهية الفراغ، وذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح ولا يؤمن باختصار الزخرفة، وقد دعاه ذلك إلى تكرار الزخارف حيث وصفه بعـض الغـربيين بأنـه تكرار (لا نهائي)، وأرادوا أن يلتمسوا له التفسيرات فـي روح الـدين الإسـلامي، وطبيعـة الصحراء التي نشأ فيها العرب، ثم نفور المسلمين من المساحات الفارغة من الزخرفة،وجعلها متصلة ومتكررة مع بعضها البعض (زكي، 1956، 6).

يطلق على التصوير الجداري المـصطلح الفنـي "Mural Painting" ويقـصد بـه التصوير الذي يرسم على الجدران والسقوف بأي وسيلة كالفريـسكو أو الزيـت، وبالنـسبة للصور الجدارية الإسلامية، فهناك نوعان هما: الفريسكو (Fresco) وهذا أسلوب من أساليب التصوير على (الجص) وتنفذ عليه الألوان وهو رطب أي قبل جفافه، والنوع الثـاني : تلـك المنفذة بطريقة الفسيفساء الموزاييك (Mosaic) والتي قوامها تضمينات فنية مبنية على قطـع صغيرة من ألوان متعددة ،تصاغ حسب التصميم وتطبق إما على أرضيات وإما جدران، وقـد تكون هذه القطع من الزجاج المذهب أو الأحجار أو الرخام أو الصدف، ويوضع بعضها إلـى جانب بعض لتؤلف صورة مثل الصور الفسيفسائية التي تزين المنشآت الدينية, (أبو الحمـد، 2000، ص45).

ابتعد الفنان المسلم عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها، فأبدع الفنانون في الرسـوم الهندسية واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية، وأسرفوا فـي استعمالها حتى أصبح بعض أنواعها يعرف عند الغربيين باسم (الأرابيـسك) أي الزخـارف العربية، (زكي، 1956، ص4)، والزخارف هنا عبارة عن أشكال متموجة ولولبية مرتبطـة بأشكال نباتية، ومهما كانت الزخارف غنية فإنها لا تفسد بنية العمارة الإسلامية، ويتجلى فيها التوازن والهدوء. (بيركهارت ، 2000).

إن من أسماء ا تعالى "المصور": وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلاف الموجودات وكثرتها، وصوره ا صورة حسنة، فإذا تصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصوير: استحضار صور لشيء ليكون قريباً أو معروضاً عرضاً فنياً بديعاً، يوحي بالمعنى ويؤثر في النفوس، وكان الجاحظ من أوائل المهتمين بهذا الشأن حيث قال: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير (الدوري، 2002، 29).

إن التصوير فن يقوم على رسم الأشياء والحيوانات والأشخاص والمناظر الطبيعية بالقلم والريشة، وتأتي بمعنى الخلق، (وهو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء) (سورة آل عمران: 6)، وهو الخالق البارئ المصور (سورة الحشر: 24).

للتصوير معنيان، الأول: إحداث ممثل بطريقة من طرق الفنون، مثل الرسم والنحت. والثاني: تلوين الشكل (الدوري، 2002، ص 29)،وكلا المعنيين مستعمل في القديم والحديث على السواء،والتصوير بمعناه الأول متداول في كتب الحديث والفقه، ومن الشواهد على المعنى الثاني في القديم أيضاً قول ابن المقفع في كليلة ودمنة (ص 52)، ولينتفع بذلك (الغرض من

الكتاب هو كثرة الانتساخ) المصور والناسخ، كما أنه مصور "خيالات الحيوانات بأصناف الألوان والأصباغ"

إن الفن الإسلامي يدخل في كثير من مجالات العمارة، الخط، التصوير، والفسيفساء، التي تشكل عملاً فنياً متكامل العناصر، ففي تصاوير قبة الصخرة، وفسيفسائها، والمسجد الأموي تمثيل واقعي من رسوم الطبيعة ،التي تمثل أشجاراً ومياهاً وجبالاً تتخللها رسوم عمائر مختلفة الأشكال، مثل لوحة نهر بردى في المسجد الأموي في دمشق، وقد لونت مياهه باللون الأزرق السمائي، فيما تنوعت ألوان الأشجار والنباتات بين الأخضر وتدرجاته المختلفة، تخللتها أشكال ذات لون وردي أو أصفر تمثل الفواكه والأزهار، ومن الملاحظ أن لفناني فسيفساء المسجدالأموي، ميلاً شديداً إلى استخدام الألوان البراقة والمذهبة وانسجامها مع بعضها،و قد لاحظت (فان برشم) أن الألوان المستخدمة في هذا المسجد، تعددت إلى تسعة وعشرين لوناً مختلفاً، وشملت ثلاث عشرة درجة من اللون الأخضر وأربع درجات من اللون الأزرق والذهبي وثلاث درجات من الفضي.(Berchem, 1979, 337-341)، وفضلاً عن فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي وتصاويرهما، وصلت إلينا نماذج من قصور شيدها الأمويون في بادية الشام، وقد استخدم الفنان العربي المسلم فيهما نوعين من التصوير: التصوير الجداري، وتصوير المخطوطات، واتصل التصوير الجداري اتصالاً وثيقاً بالزخارف المعمارية، فهو عبارة عن تصاوير بالألوان المائية ترسم على الجدران (Ettinghausen, 1977, p22). ومن هذه القصور قصير عمرة ، و قصر المشتى في الأردن.

- التصوير في قصير عمرة

إحتوى القصر على عدد كبير من الصور الجدارية الملونة، تمثل مشاهد الحياة المختلفة مثل المصارعة والاستحمام ونساء عاريات وصور للأبراج الفلكية، وقد تنوعت هذه الرسوم في موضوعاتها التي انتشرت على مساحات الجدران، وانتقالها المفاجئ من موضوع إلى آخر، وقد قسمت مشاهد العمل إلى وحدات مختلفة أصبحت فيما بعد من صفات فن التصوير عند العرب (Creswel, 1979, 553) ،وقد استخدم الرسم التصويري في الأماكن الخاصة. انظر اللوحة (14) ،(15).

إن تعدد الموضوعات ذات العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية التي تظهر في زخارف قصير عمرة يمكن تقسيمها إلى مجموعتين: الزخارف الموجودة في غرفة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام والجدران، وتضم صورا من الحياة اليومية، والزخارف الموجودة في قاعة الاستقبال التي في القصر، وتظهر فيها صور الخليفة، وتشتمل الزخارف على صور لراقصات شبه عاريات ووحدات من مناظر الصيد ورسوم رمزية لآلهة الإغريق، كذلك تشتمل الزخارف على رسوم تصور مراحل العمر (الفتوة – الرجولة - الكهولة)، كما توجد بها رسوم لطيور وحيوانات وزخارف نباتية، ورسم يوضح دائرة الفلك التي تظهر بها بعض النجوم والأبراج، ويتضح من دراسة عناصر هذه الصور التأثر بالفن الإغريقي والروماني المسيحي، بالإضافة إلى بعض عناصر الفن الساساني.(Creswel, 1979, 553).

- واجهة قصر المشتى

يقع قصر المشتى جنوب شرق مدينة عمان، وهو أحد القصور العربية التي بناهـا الأمويون في بلاد الشام، و تزينه من الخارج واجهة مزخرفة تبين الناحية الفنية و الزخارف

المحفورة في الحجر الجيري،و هي تنحصر في إطار افقي متعرج ذو زوايا حادة ،وقد قـسم هذا الإطارإلى مثلثات،يتوسطها زخارف منحوتة على شكل زهرة،ونلاحظ الأشكال الهندسـية المكررة والموجودة على الواجهة التي تقع في مدخل القصر،و توجد هذة الواجهة في متحـف برلين،في المانيا انظر اللوحة رقم (16).(بيشه، 1981،ص13).

أوضحت الفنون الزخرفية الإسلامية في القصور الأموية أن فن التصوير لم يكن ممنوعـاُ أو محرماً، بل على العكس من ذلك فقد وضع الأمويون تقاليد فن تشبيهي هو في الواقع استمرار لتقاليد الفن العربي منذ القدم، وقد انسجمت تلك الرسوم بمواضيعها مع الحيـاة، التـي كـان يعيشها الأمويون، و قداستمرت ممارسة التصوير التشبيهي في بداية الإسلام، وامتدت طـوال مدة الحكم الأموي، وقد كان لظهور النقد الإسلامي عام (75هـ) وعليه صورة عبد الملك بن مروان، من أوضح الأمثلة على عدم وجود مانع ديني يحول دون التصوير التشبيهي وخاصة تصوير الخلفاء، وهكذا قام المصورون المهرة بتزيين جدران وبلاطات القـصور، بـصورة آدمية ملونة قريبة نسبيا من الواقع، وقريبة من القواعد التشريحية وقواعد المنظـور أحيانـاً مرتبطة برموز وموضوعات ذات أصل وثني حيث تم ذلك في قصور الخلفاء أنفسهم ، وليس أماكن العبادة (الدوري، 2002، 85-89).

الرقش العربي (الأرابيسك)

اتخذ المسلمون أشكالا مجردة نباتية أو هندسية، أطلق عليها اسـم الـرقش العربـي (Arabesque)، ممثلاً بالأشكال الهندسية، ثلاثية أو رباعية أو خماسية، فـي مـضاعفاتها، والتي يعبرعنها بالتناظر والتكرار (الغوثاني، 1999،ص 213-218)، وقـد ابتعـد الفنـان المسلم عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها، فأبدع الفنانون في الرسوم الهندسية واتخذوا من

العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية، وأسرفوا في استعمالها حتى أصـبح بعض أنواعها يعرف عند الغربيين باسم الرقش(الأرابيسك) أي الزخارف العربيـة (زكـي، 1956، 4)، وكلمة رقش تعني التشكيلات الهندسية المختلفة مثل السداسية والرباعية والثلاثية، والتي لا تحمل معنى لفظيا، وإنما زخرفة الأشياء الواقعية (بهنـسي، 2003، 291)، ويقـف الرقش عند نقطة إلتقاء الخط العربي بالتصوير، فهو تجديد فـي رسـوم أشـكال الحـروف والكلمات من الشكل البدائي إلى الشكل الفني، ولم يعد له حدود من البراعة والتزويق (بهنسي ،1998، ص96).

تشمل كلمة أرابيسك جميع أنواع الزخارف الإسلامية: الهندسـية وغيـر الهندسـية، الملونة والبسيطة، الدائرية والمستقيمة،و اللولبية ، و قد استخدم في هذه التقنية (الأرابيـسك) الخشب والحجر والزجاج، في كل الأماكن، وعلى الأدوات واللوازم التي تشكل منهـا عـالم المسلم الكبير، وحياته اليومية العامة، والخاصة، في وقت واحد، وهو ما يتميـز فيهـا الفـن الإسلامي، وهذه اللفظة لم تحصل على تعريف علمي من الدارسين المتخصصين قبـل نهايـة القرن التاسع عشر، وقد عرفها الألماني الويس ريغـل (Alois Riegel)، ثـم كتـب فـي الموضوع المستشرق ارنست كونل (Ernst Konal)، وفي بحثه إشارة إلى تعريف ريغل في كتاب آخر بالألمانية أسماه الأرابيسك، وقد تناول بابا دوبولو الموضوع في صفحات عديـدة، إلى جانب رسوم بيانية بالأسود والأبيض (غالب، 1988، 34-34).

تستعمل كلمة أرابيسك أيضاً للدلالة على معظم الفنون الزخرفية، وقد اسـتعملت فـي مجالات كثيرة في الفن العربي الزخرفي المعماري، الذي انتشر في جميـع أنحـاء العـالم، وأصبح مرجعا ونموذجا لسائر الفنون الزخرفية التجريدية المتطورة، التي تحفل بها المـساجد

والأبنية ، بل إن الفنان يمزج فيه بين الخط العربي والأشكال والتكوينات الهندسية أو الأشكال النباتية، وكلها تمثل تكويناً فنياً متكاملاً، وقد بقيت الأساليب الهلنستية والساسانية تستعمل فـي الحفر على الخشب في بداية العـصر الإسـلامي (ديمانـد، 1982، 115)،وإن المـساحات الهندسية لا بداية لها ولا نهاية، وتدخل الكتابة في التزيين فتستقر الحروف علـى الأغـصان، وكثيراً ما تجتمع الزخارف النباتية مع الهندسية، وتكون خلفية تلتصق فوقها الكتابـة، وربمـا انتهت الحروف بتشكيلات نباتية، وألفت معها لحناً زخرفياً واحداً، وتناغمت معهـا بأشـكال وخطوط بسيطة (حميد والعبيدي ،1982، 7).

كانت زخارف الأرابيسك منتشرة بشكل كبير، وقد عمل فيهـا الفنـانون المـسلمون، وكذلك بعض فناني أوربا لما لهذه الوحدات الزخرفية من جمال فني رائع، ومهارة صـناعية عالية، ونظراً لأن اسم الأرابيسك هو التسمية الأوربية لهذا النوع من الزخارف، فإن التفـسير لها ربما يكمن في كون العرب هم أول من ابتكر هذه الزخرفة وأدخلها إلى الفنون الإسلامية، ولا شك أن فن الزخرفة العربية وقواعدها، إرث محلي قديم، حيـث نـرى الزخـارف ذات مستوى واحد تكسو السطح كله، كأنما هناك خشية من استقرار الشر في الفراغ، كمـا نـرى الزخارف المنتظمة في خطوط عمودية على خلفية غائرة مما يعطي تأثيرا جماليا مستمدا مـن التباين بين الضوء والظل (بهنسي، 1983، 20).

لا يمكن إغفال هذا النوع من الزخارف لطبيعة الشخصية العربية الإسلامية، فهنـاك تناسب واضح بين هذه الشخصية وتقاليدها، وتعاليمها الدينية، وبين هذه الزخرفة، التـي مـن مميزاتها انها لا تحوي كائنات حية، أو أشكالا واضحة المعالم، بل هي أنماط زخرفية بعيـدة عن أصولها الحقيقية، أعطتها معالمها الجديدة ترتيباً مختلفاً جديداً، ويقوم هذا الفن على خطوط

التزيين النباتية المؤلفة من بـراعم وأوراق متفرعـة ومتـصلة ومنوعـة، دائمـة الحركـة والإستمرارية، ونجد أن الغصن الدائري يبدأ بها، وهو يتموج بها ويتـشابك معهـا، ويظهـر أحياناً من خلف الأوراق، وتخفيه وراءها أحياناً أخرى، فهي امتداد له، وهـو امتـداد لهـا، وتوزيع الزخارف مدروس لملء الفراغ، بالكامل بإسلوب هادئ و متـوازن، لا انفعـال فـي تحركه و إلتفافه، مع المحافظة على عنصر الجمال في إلقاء المشاهد وسط متاهات وخطـوط على أرضيات مربعة أو مسدسة أو مثمنة أو دائرية، وإن تطور العمل الفني في الأرابيسك لم يتوقف ووصل إلى درجة راقية من الأصالة والخلق والإبداع أينما نفذ، سواء على الأبنيـة أو الأنسجة أو الأدوات أو المعدات (ديماند، 1982).

تؤكد التحف الخشبية التي وصلتنا من العصور الإسلامية أن الخشب كان من المـواد الهامة التي فتحت ميادين واسعة للتطور والابتكار بالنسبة للفنون الفرعية، وإن أكثر النمـاذج النباتية التي استعملت الأرابيسك كانت بشكل متكرر ومتقابل ومروحي وبيضاوي، ومتشابك.

الحفر على الخشب:

بقيت الأساليب الهيلنستية والساسانية متبعة في الحفر على الخشب في بداية العـصر الإسلامي، ثم تطور عن هذين الأسلوبين أسلوباً جديداً، وأخذ ينمو تدريجيا (ديمانـد، 1982، 115). وقد سار الفنان العربي في بداية الإسلام على النهج القديم في الـصناعة والزخرفـة، حيث تأثر فن صناعة الأخشاب الإسلامية أول عهدها بالتقاليد المحلية في كل إقليم،لكن الفنـان لم يكن مقلداً، بل اختار من العناصر والأساليب ما يلائم ذوقه ومعتقـده (حميـد والعبيـدي، 1979).

يظهر فن الحفر الإسلامي على الخشب في منابر المساجد القديمة، وقد يتكون المنبـر من حشوات مقسمة إلى مناطق مستطيلة تزينها الزخارف الهندسية المتـشابكة ،أو النباتـات المجردة أو تفريعات من ورق العنب، وقد تتكون الزخارف من فروع العنب تحمـل أوراقـا نباتية وأكواز صنوبر بدلا من عناقيد العنب، وقد تنتهي بعض أكواز الصنوبر بأشـكال مـن أنصاف المراوح النخلية تغطيها أوراق نباتية، ويعد الخشب من المواد الأولية التي اسـتعملت جذوعا وأغصانا ثم خشبا في العمارة بشكل خاص، وكان من أهم مميزات الحفر على الخشب في العصر الإسلامي ابتكار الحشوات، وقطع الخـرط، كمـا جـاءت مـشاركة الخطـاطين والرسامين والنحاسين وحرفيين آخرين، ليسهموا جميعا في أنجاز بعض الأعمال الخشبية التي بدت انجازاً فنياً متكاملا (غالب، 1988، 174)، ويمكن القول أن التحف الخشبية فـي الفـن الإسلامي قد تنوعت واشتملت على بناء المنابر والكراسي والمشربيات والـسقوف والأبـواب والصناديق، وامتازت كل هـذه التحف بالأشكال الهندسية البديعـة المحفـورة عليهـا، مـن مربعات ومعينات ومنحنيات ونجوم تتداخل بعضها في بعض،و إن الألواح الخشبية المزخرفة التي كانت على واجهات بناء المسجد الأقصى بالقدس تعتبر من أفضل الأمثلة على فن النحت المجرد في الفنون الأموية.

الحفر (Pattern)

تجلى الفن الإسلامي في مظاهر عديدة ومتنوعة، مثل الخط و الزخرفة، واستخدام مواد متنوعة مثل النحاس والخشب والفخار، وقد تطورت صناعة التحف المعدنية المختلفة، لا سيما الفضة والنحاس، وقد امتـد تطور الزخرفة في التحف النحاسية إلى الزخارف النباتيـة والهندسية التي رأيناها في الحفر على الخشب، وذلك بتطعيمها بالذهـب والفـضة، والـنقش على النحاس من أبرز الفنون الشرقية، وهو جزء من الفن الإسلامي الـذي يعـد مـن أروع الفنون، ويعود تاريخ النقش إلي بدايات ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، حيث بدئ بزيين المباني كالمساجد والقصور وسواها من المنشآت بشتى ضروب الزينة والزخرفة، وأدى ذلـك إلي نشوء حرف عديدة لسد الحاجة، ولجأ صناع هذه الحرف إلي أسـاليب مبتكـرة كـالنقش والرسم والتذهيب والتلوين والتطعيم والتعشيق، وجميعها من أساليب (الفنون الزخرفية).انظـر اللوحة رقم (17 ، و التي يعود تاريخه إلى العصر العثماني منذ أيام السلطان سليمان القانوني خلال عام(1556م) (سامح،1964،ص9).

أسباب ظهور التجريد في الفن الإسلامي:

قام الفن التجريدي الإسلامي منذ نشأته الأولى على أسس، لم يعتمد فيها على التقيـد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية، وإنما على إشارات رمزية مرئية، ذات صبغة دينية غير مرئية، وهذا ما يساعد في تقديم تعريف واضح لفن التجريد، بأنه نشاط فني مبتكر واعٍ وبارع في ترجمة الأفكار الدينية، التي استلهم الفنان من خلالها خلق أشكال فنية جديدة، ذات معاني رمزية سامية، تشير إلى ما وراء هذه الأشكال في العالم المطلق، وهذا ما يـذكّر بأقوال بعض فلاسفة الإغريق والمسلمين، الذين تعرضوا للظاهرة الجمالية، أمثال أفلاطـون وأرسطو وابن رشد والإمام أبو حامد الغزالي، الذين بينوا أن الروعة الجمالية، ليـست فـي المحاكاة الدقيقة لما هو موجود في الطبيعة، بل هي في الأفكار البارعة، التـي تـربط بـين ظواهر الأشياء واصل وجودها (أبو ريان،1977، 8).

أن تحريم التصوير، هو الذي دفع الفنان للأسلوب التجريدي، ولاختيار أساليب أخرى، لإفراغ طاقاته الإبداعية المخزونة، ويرى بعض النقاد أن أول ما يلفت النظر في شخصية الفن الإسلامي، هو أنه يتمثل في أشكال مجردة نباتية أو هندسية، أطلق عليها اسم الرقش العربي، يماثلها فن الخط العربي الذي تنوعت أشكاله، و كل هذه الفنون تقوم علـى التحـوير ومـلء الفراغ، وهناك العديد من الأسباب التي أدت إلى ظهور فن التجريد في الحـضارة الإسـلامية ومن أبرز هذه الأسباب، فرض مبدأ التوحيد في نفس الإنسان العربي، وللفن العربي مبـدآن، الأول هو"التصحيف" الواقع، أي تحوير معاملة ونسبة أبعاد الشيء وفق مشيئة الفنان،والمبـدأ الثاني هو "التغفيل" الواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، إلى التمثيل الكلـي والمطلـق،

ويدعي بعض المفكرين أن التصحيف كان نتيجة ضعف الفنان العربي وعدم ثقافتـه الفنيـة . (بهنسي،1998، 249).

أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الأساسي، وإنمـا بأبعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الأصنام التي حرمها ا تبعا لتحريمه الوثنية، ويمكن القول أن الفن الإسلامي اتجه إلى الكشف عن الجوهر الخالد، والجوهر الكوني المتصل الـذي لا يقبل التجزئة ، وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من الإنسان.

إن الإبداع الفني والقيمة الجوهرية، التي قدمها التجريد للفن الإسلامي، لبناء وإظهـار شخصيته المستقلة، بين فنون الحضارات الأخرى، تأتي من كونه فنًا ينطلق من مبادئ دينية ثابتة مستخدماً لغة رمزية، امتلك من خلالها قدرة تتجاوز حدود ما يرى بالبصر إلى مـا لا يدرك إلا بالبصيرة، خصوصاً إذا عرفنا أن الكثير من آيات القران الكريم اشتملت على معانٍ رمزية روحانية، مفهومة عند المسلمين تذكرهم بعالم الحق (الشرع، 2007، 268).

يعتقد أن سبب التغفيل في الفن التجريدي الإسلامي هو العزوف عن الحياة في الدنيا، واللجوء إلى ا دائما، ومرجع الإنسان هو الحياة الأخرى (وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور) (الحديد:20) ،ويسعى الفنان المسلم إلى الزهد في الحياة الدنيا، ومتاعها الزائل، ويحرص على التقرب من ا ، (وما عند ا خير وأبقى)(القصص:60)، كما أنـه يتـصفح أجـزاء المـادة المستخدمة حتى يستطيع أن يأخذ منها ما يلزمه، وقد تعاني المادة من اقتطاع جزئي، ولكنهـا بعيدة عن التشبه المباشر، ويمكن القول أن هدف الفنان المسلم الاندماج الكلي في موضـوعه، وليس نقل الموضوع بشكل مباشر.

البحث عن الجمال المطلق في الفن الإسلامي:

إن الانفعال الداخلي في ضمير المسلم، كان يربطه دائما بالمثالية،وفي هذا يقول مرسيل بريون في كتاب (تاريخ الفن التجريدي، 29) "إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، وذلك لأنه لا يرتبط بالشكل مباشرة".

إن المحاذير التي وضعها الفقهاء تقدم عملاً مجسداً، ولكنه ميت مقابل حياة الإنسان الحقيقية، كأن المقصود من المواصفات التي وضعها الفقهاء أن اتسام الأعمال المصورة بالإهمال هو الفعل المعاكس للتقديس، والمقدس في الإسلام لا يستمد صفته من الدنيوي، بل من السمو والتعالي المطلق، وبذلك ينفي التعلق بالصورة أو الإعجاب الشديد بها من قبل المتلقي (عبد العزيز، 2002، 6).

أن الانفعال ذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون موضوعية، وهو في الفن التجريدي انعكس على أشكال من القواعد الجمالية الأساسية، كالانسجام والتوافق والتوازن، ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاما رياضيا، لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق والجوهر هو ا ، لذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج با .

يقول: مرسيل بريون في كتابه تاريخ الفن التجريدي: يعتمد الفن الديني الغربي وكذلك جزء من الفن الآسيوي على التصوير التشخيصي، الأمر الذي أدى إلى صبغ ما هو ديني بصبغة إنسانية، ومع أن العنصر الموضوعي أداة مسعفة و لكنه في نفس الوقت يمثل عقبة، ولكي يحقق للفن ما هو مقدس و يجب عليه التحرر من هذه العقبة.

لو نظرنا إلى مفهوم التجريد في الفن الإسلامي، فإننا نجده يمثل السمة العامة لهذا الفن وليس أحد مذاهبه، فهو ينبع من التصور الإسلامي للوجود الذي يحتكم إلى مطلق أوحد هو ا عز وجل، الذي هو مبدع هذا الكون، والمنزه عن التخيل أو التمثيل، ولذا فالمرجعية في التصور الإسلامي، متجاوزة لهذه الطبيعة المدركة بالحواس، وذلك لأنها قائمة على مفهـوم الوحي من ا إلى الرسول صلى ا عليه وسلم، أما الإنسان فهو خليفة ا في الأرض، وقد سخر له باقي الكائنات لخدمته إلى جانب أنه يتكون مـن عنـصرين مختلفـين، إلا أنهمـا مترابطان وممتزجان في كيان واحد، "فهو قبضة من طـين الأرض ونفخـة مـن روح ا (قطب، 1999، ص33)، فقبضة الطين تمثل شقه المادي، والنفخة من روح ا تمثل شـقه الروحي، لذلك فحياة الإنسان لا تنتهي بفناء شقه المادي فقط، بل تنقسم إلى دارين إحـداهما تحوي العمل والابتلاء والفناء وهي الحياة الدنيا، والثانية هي الحياة الآخرة بما تمثلـه مـن حساب وبقاء، فإحداهما شيء مادي محسوس مدرك، والأخرى غيبي يـستحيل إدراكـه أو تخيله أو تمثيله (الغوثاني، 1999، 402) .

الفصل الثالث

دراسة نماذج مختارة من الفنون الإسلامية الأموية ووصفها

اهتم الفنان المسلم بالتصاوير الجدارية، التي تتصل اتصالا وثيقا بالزخارف المعمارية التى ترسم بالفريسكو، وقد اقتصرت على رسوم الملوك أو مناظر الصيد والطرب ... الـخ، واستخدمت زخارف الأشكال النباتية والطيور، ولم تكن مهمة الأبنيـة الدينيـة فـي العـصر الأموي مقتصرة على الجانب الديني، وإنما كانت تؤدي أيضا أغراضا استثنائية، فكثير منهـا كان يقوم بوظائف اجتماعية، وأهم الخصائص المعمارية المنجزة في العهـد الأمـوي، تلـك الخصائص التصميمية المنفردة في جميع تطبيقات العمارة الدينية إبـان العـصور الوسـطى (السلطاني، 2006، 44).

عبرت العمارة والفنون في مضمونهما الإسلامي الزخرفي على الموضوعات التي عرفت في بلاد الشرق قبل الإسلام، مثل تمجيد تعاليم الإسلام بشكل مباشر، وآخر غير مرئي (روحي)، مكّن القارئ من استنباط الشعور بالتواصل البصري، سواءاً أكان ذلك بالفراغات المعمارية أم الزخارف والنقوش، وحيث كان كل خط يحمل في طياته بعداً مميزا يخدم الوظيفة، التي وضع لأجلها بشكل فعال، ويبعث في عقل الناظر الحاجة إلى التأمل والتدبر، إضافة إلى ذلك ما كان من الزخرفة والنقوش وظهور الخط العربي ، و هي عناصر أساسية للعمارة عند المسلمين،إذ أبدع الفنان المسلم بصقل الفنون الإسلامية ضمن إطار الفراغ والتجسيد بمختلف الوظائف المعمارية، وقد عرف الأرابيسك وهو من أنواع الزخرفة التشكيلية العميقة المضمون، والتي جسدت الطبيعة بأسلوب ثنائي الأبعاد ضمن بعد روحي ثالث، وقد لجأ الأمويون إلى مختلف تقنيات الزخرفة لتزيين مساجدهم، فاستخدموا ذلك في كل من قبة

الصخرة والمسجد الأموي، وقد تمثلت الزخرفة بهما بشكل واضح في أسلوب الكتابات والفسيفساء، التي كانت تزين غالبية أجزاء المبنى، فيما غطّت صفائح الرخام الأجزاء السفلى من الجدران. وفي ما يلي وصف للفنون الموجودة في كل من قبة الصخرة والمسجد الأموي.

قبة الصخرة

يعد مبنى قبة الصخرة من أوائل المباني الإسلامية التي أنشئت في العهد الأموي فـي مدينة القدس، كما يعتبر المبنى من المباني المعمارية النادرة، التـي حافظـت علـى شـكلها الأصلي طيلة قرون عديدة منذ إنشائها في نهاية القرن السابع الميلادي سنة (72 هـ ـ/ 691 م) في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان (انتجهاوزن،1988 ، 20)، وقد تم تشييد مبنى قبـة الصخرة في وسط منطقة الحرم القدسي الشريف، وهي عبارة عن شكل هندسي يقتـرب مـن المربع، وتحيط بها الأسوار، ويشتمل على منشآت واروقة وحدائق وساحات، وقد شهدت فترة حكم عبد الملك بن مروان تقدما في مجالات العمارة والفنون، ضمن أسس لا تتعـارض مـع الدين الإسلامي، و لكي يبقى الناس في ذلك الوقت بعيدين عن الوثنية و تصوير المخلوقـات الحية (السلطاني، 2006، 115-116).

تعد قبة الصخرة المشرفة من أهم المعالم المعمارية الإسلامية في العالم، ذلـك أنهـا إضافة إلى مكانتها وقدسيتها الدينية، تمثل أقدم نموذج في العمارة الإسلامية ،ولما تحمله مـن روعة فنية وجمالية تطوي بين زخارفها بصمات الحضارة الإسـلامية، علـى مـر القـرون المتتابعة، وقد قبة الصخرة كانت محور اهتمام الباحثين والزائرين وجميع الناس من كل بقاع الدنيا، لما امتازت به من تناسق وانسجام بين عناصرها المعمارية والزخرفية، حتى اعتبـرت

آية للهندسة المعمارية (جمعة، 1984، 62)، ويؤكد عبد القادر الريحاوي أن الهدف الأساسي من البناء حول صخرة المعراج، هو العناية بها وإحاطتها بالإطار المعماري اللائق، ثم انتقلت الفكرة نحو التكامل (الريحاوي، 1990، ص47)، وتتوسط قبة الصخرة المشرفة ساحة الحرم الشريف، حيث تقوم على فناء (صحن)، يرتفع عن مستوى ساحة الحرم حوالي 4 م، ويتوصل إليها من خلال (القناطر) التي تحيط بها من جهاتها الأربع، وقد وضع تصميم مخطـط قبـة الصخرة المشرفة على أسس هندسية دقيقة ومتناسقة،تدل على مدى إبداع العقليـة الهندسـية الإسلامية، حيث اعتمد المهندس المسلم في تصميم هيكلها وبنائها على ثلاث دوائر هندسـية، ترجمت بعناصر معمارية، لتشكل فيما بعد هذا الصرح الإسلامي العظيم، والعناصر المعمارية الثلاثة التي جاءت نتيجة تقاطع مربعين متساويين هي: القبة التي تغطي الصخرة وتحيط بها، وتثمينتان داخلية وخارجية تحيطان بالقبة، نتج فيما بينهما رواق داخلي علـى شـكل ثمـاني الأضلاع (عكاشة، 1981، 54).

إن الأسلوب الهندسي في بناء قبة الصخرة يرتبط بأصول هندسية عربيـة إسـلامية، ولعل تلك المباني ثمانية الشكل، التي عرفت في بلاد الشام عامة، وفي فلسطين خاصـة منـذ القرنين الرابع والسادس الميلاديين، تؤكد الجذور الأولى المحلية لهذا الأسلوب، ومنها المباني المشهورة مثل (كنيسة المهد القديمة، وكنيسة القيامة، وكنيسة الصعود)، وعليه لا يعتبر بنـاء قبة الصخرة بهذا الأسلوب غريباً عن المنطقة التي عرفت أساليب محلية أصيلة، سعى الخليفة عبد الملك لإظهارها وإعادة بعثها بقالب عربي مسلم ،يتناسب مع الطبيعـة الجديـدة للدولـة الإسلامية (العارف، 1958، 38). أن اختيار هذا التصميم جاء أصلاً ليتفق مع الغرض الذي شيد البناء من أجله، وهو الإحاطة بالصخرة المباركة وقد كانت القبة الأصلية مصنوعة مـن

الخشب، وتغطيه صفائح من النحاس معمولة بطريقة (panels) high relief (الحفر النافر)، وهي مكونة من طبقتين، والعقود الداخلية تربطها روابط خشبية (سامح، 1964، 20). انظـر اللوحة رقم (18) .

أما القبة التي جاءت بمثابة الدائرة المركزية التي تحيط بالصخرة، فإنها تجلس علـى رقبة وتقوم على أربع دعامات حجرية (عرض كل منها ثلاثة أمتار)، واثني عـشر عمـوداً، مكسوة بالرخام، وتحيط بالصخرة بشكل دائري ومنسق، بحيث يتخلل كل دعامة حجرية ثلاثة أعمدة رخامية، وتتكون القبة من طبقتين خشبيتين داخلية وخارجية، وقد نصبتا علـى إطـار خشبي يعلو رقبة القبة، كما زينت القبة من الداخل بالزخارف الجصية المذهبـة، وأمـا مـن الخارج فقد صفحت بالصفائح النحاسية المطلية بالذهب، وتتشكل عناصر الواجهات الخارجية من معالجات إيقاعية كل ضلع من أضلاعها شكل المثمن الخارجي للمبنى، الذي يحتوي على سبعة تجويفات قليلة العمق تنتهي في أعلاها بنوافذ، ما عدا أبواب المبنى الرئيـسية وعـددها أربعة و توجد في وسط الثمينات، (السلطاني، 2006، 119).

الزخرفة في قبة الصخرة

تعد زخرفة قبة الصخرة من أهم الزخارف الإسلامية حتى وقتنا الحالي، والفسيفساء الموجودة فيها من أقدم الصور الجدارية الباقية حتى الآن، و يلاحظ في المبنى المستدير الذي يتوسط قبة الصخرة قد زينت بالفسيفساء، ذات الأشكال الهندسية والنباتات، وقد لونت باللونين الأخـضر والذهبي، ووجد فوقها طوق مزين بنفس الأسلوب مما ينم عن أسلوب نقش مثير للاهتمـام ، كما يحتوي النقش الفسيفسائي المحفوظ على القالب آيات من القرآن الكريم، وهي الآيات مـن

(1-21) من سورة طه، متبوعةً بعبارة (صدق ا   العظيم)، ونجد في أمـاكن أخـرى مـن المسجد الفروع النباتية وبعضها لولبي الشكل، وأهمها الشكل الإغريقي، وأحياناً نجد بين كـل فرعين خارجين من زخارف قوامها شكل شمعداني من الزهور والنباتـات تعلوهـا زخرفـة مجنحة، كما توجد رسوم أشجار بعضها طبيعي والأخرى محورة عن الطبيعة، وأهـم هـذه الأشجار النخيل والزيتون واللوز وفواكه من عنب ورمان، وإن جميع العناصر الزخرفية التي استخدمت في صور فسيفساء قبة الصخرة، هي زخارف نباتية متنوعة تنوعاً كبيراً، ما بـين أوراق وأشجار وزهور تنطلق من مزهريات، أو تتماوج وتنثني في فروع وتفريعات للمراوح النخلية أو سيقان وأوراق العنب ونبات الاكانتس (كريسني، 1984، 71)، ونجد أن الوحدات الطبيعية تتصل بوحدات زخرفية محورة وترتب ترتيباً زخرفياً بحيث تخرج عن نطاق الصور وتصير عنصراً زخرفياً، ويغطي البناء كسوة بديعة تتناغم فيها الأشكال والألوان . (كريزويل، 1966، 51) .

تشكل زخارف قبة الصخرة بصمة عربية إسلامية، تظهر في الوجه الداخلي لرقبة القبة، وفي كل من الوجهين الداخلي والخارجي للمثمن، والمتضمنة نَصاً مـن سـورة الإخـلاص وشهادات التوحيد وآيات قرانية، والخطوط تمثل الخط الكوفي اليابس غير المـنقط، والعبـارة التي جاء فيها تاريخ البناء في قبة الصخرة هي: "بنى هذه القبة عبد ا   {الإمام المأمون }أمير المؤمنين في سنة أثنين وسبعين تقبل ا   منه ورضي عنه" و كانت في الأصل تحمل إسم عبد الملك،حيث تم إستبدال الإسم خلال فترة الخليفـة العباسـي المـأمون(التـل، 1983، 58-61).انظر اللوحة رقم (19،20).

ميزات الفن في قبة الصخرة

تمتاز زخارف النباتات في قبة الصخرة بعدة مميزات من أبرزها ما يلي:

إن العديد من هذه الزخارف النباتية رسِمت بحيث تصبح أقرب إلى صـورة طبيعيـة منها إلى وحدة زخرفية، ومن هنا دخلت هذه الرسوم في باب التصوير (الباشا، 1992، 24)، ونلاحظ وجود للتأثيرات الفنية الساسانية، ويمكن مشاهدتها في أسلوب رسم بعض العناصـر الزخرفية مثل الأشكال المجنحة والشجيرات المحورة أو أشكال المزهريات، وقد شكّل الفنـان تصميماته الزخرفية بحيث يملأ المساحات، وتوجد العقود المثلّثة الشكل فوق تيجان الأعمـدة، وتمتد يمنة ويسرة حسب اتساع السطح (فرغلي، 2000، ص48)، وتبدو الزخارف الهندسية محفورة على واجهات المباني، أو على أبواب قبة الصخرة نراها ترجع إلى التحولات اللاولبية على سطح ذي بعدين، ويجب التمييز في الرقش العربي بين الرقش النباتي والرقش الهندسي، فالزخارف الفسيفسائية نباتية المنشأ، وعندما درست"فان برشيم"، و"دولوره" زخارف فسيفـساء قبة الصخرة النباتية، كان لا بد من ربطها بتقاليد الزخارف السابقة للإسلام،لاستمرارية التقاليد المعمارية والفنية في المراحل الأولى لتشكل الفن الإسلامي، ولكن دارسة الزخارف الهندسية، تبقى مستمدة من الفكر الجمالي الإسلامي(فان برشيم،1972).

إن انطلاق الزخرفة الإسلامية من الشكل المربع ومضاعفاته المثمن، نراه في تـشكيل الزخرفة على الأرضيات أو الجدران أو السقوف الخشبية، ويرتبط هذا التحول إلى حد بعيـد بالأسس الإسلامية التوحيدية، التي عبر عنها معمارياً مصمموا قبة الصخرة، وقد كانت النجمة الثمانية في الزخرفة والمخطط الثماني في العمارة التي استخدمها معماريو قبة الصخرة علامة

إسلامية مميزة، ولا ينفي أن المسدس والنجمة السداسية أو المخمس والنجمة الخماسية هي من التقاليد الفنية الإسلامية .

لقد كان الفكر الإسلامي المحور الذي نشأ عليه الفـن الإسـلامي، وكانـت تجـارب المنشئين الأوائل في القدس من معماريين وفنانين وخطاطين، محاولات تأسيسية لفـن جديـد، تتسم معالمه بالبعد عن التشبيه بما خلق ا ، و عدم مضاهاته في خلقه، أو فيما يتعلق بالتعبير عن المطلق بدلاً من التشخيص، من خلال الشكل الهندسي المجرد، ففي ذلك يتحقق الانتمـاء للنظرة الإسلامية، وان أقدم شكل من أشكال الخط العربي نراه على جدران قبة الصخرة، فثمة شريط طوله 240 متراً، يقع في القسم العلوي من المثمن الداخلي بقبة الصخرة يتضمن كتابة منفذة بفصوص الفسيفساء المذهبة على خلفية زرقاء، هي آيات قرآنية مـن سـورة النـساء وسورة آل عمران، كتابة أخرى تتضمن تاريخ بناء قبة الصخرة.

ازدهر بناء قبة الصخرة بالزخارف النباتية الكثيفة المشكلة بالفسيفساء داخل القبـة، أو الزخارف الهندسية المرسومة على ألواح القيشاني في واجهات القبة، أما الفسيفساء الداخليـة فهي صناعة محلية قام بتنفيذها صناع محليون، ولقد استبعدت مارغريت فان برشيم أن تكون الفسيفساء في قبة الصخرة مستوردة (فان برشيم،1972،76).

المسجد الأموي

ينتسب المسجد الأموي إلى الفنون المعمارية الإسلامية، التـي ازدهـرت علـى يـد الأمويين، والذين تم في عهدهم إنشاء العديد من الأعمال العمرانية، من مدن، مساجد وقصور، وكان يضم الكثير من النفائس، منها مصحف عثمان، الذي كان له خزانة خاصـة بـه، إلـى جانب المحراب، وظل حتى الحريق الأخير، ويعد المسجد الأموي من أكبر المساجد في بـلاد الشام، ويعتبره المؤرخون واحدا من أشهر المعالم الإسلامية في العالم، وقد بنا هـذا المـسجد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك سنة (88-96 هـ) (707-715م)، وتميز هـذا البنـاء بالإتساع والضخامة، والهندسة المعمارية الإسلامية الرائعة الجمال، إضافة إلى قبته الضخمة، ومآذنه الثلاث الشامخة، ولوحاته الفسيفسائية النادرة، التي تعد من روائع الفنون الشرقية، وهو مثال على الطراز المعماري الإسلامي (القلقشندي ،1914، 96).

يعد المسجد الأموي، ثاني أهم الأعمال المعمارية في تاريخ الدولـة الأمويـة، بعـد قبـة الصخرة في القدس، وذلك لما امتاز به من جمال العمارة والزخرفة، ويقول القلقشندى" وبهـا (دمشق) جامع بني أمية، وهو جامع عظيم بناه الوليد بن عبد الملك سنة ثمان وثمـانين مـن الهجرة" (القلقشندي 1914، 96) وقد أورد هذه الرواية عدد أخر من المؤرخين أمثال الطبري والبلاذري وغيرهم، ممن دون تاريخ الدولة الأموية.

وصف عام للمسجد الأموي

يقع المسجد في وسط مدينة دمشق، في نهاية سوق الحميدية الأثري، وبالقرب من قلعة دمشق التاريخية، وللجامع أربعة أبواب، باب البريد من الغرب، وباب جيرون من الـشرق، وباب الكلاسة من الشمال، وباب الزيادة من الجنوب، وينفتح من داخل الحرم، أمـا الـصحن

فإنه محاط من جوانبه الثلاثة بأروقة وأعمدة ارتفاعها (15.35)م، ومن الجنوب تنفتح أبـواب الحرم التي أصبحت مغلقة بأبواب خشبية تعلوها قمريـات زجاجيـة ملونـة مـع كتابـات وزخارف(Creswell, 1979).

توجد الأروقة على صفٍ من القناطر المتراكبة، قنطرتان صغيرتان فوق كل قنطـرة كبيرة، وتحملها سواري مربعة ضخمة وأعمدة، عمودان بين كل سـاريتين، ويبلـغ عـددها مجتمعة 47 سارية وعمودا، وهي تشكل واجهات الأروقة وواجهة الحرم المؤلفة مـن جبهـة ثلاثية ذات نافذة مفتوحة، على طرفيها نافذتان دائريتان، وتحت الجبهة واجهـة مربعـة فـي وسطها قوس كبير يتضمن ثلاث نوافذ، وترتكز هذه الواجهة على ثلاث قناطر محمولة علـى عمودين في الوسط، وركنين في الجانبين، وتدعم هذه الواجهة من الطرفين دعامتان مربعتان ضخمتان، وعلى طرفي هذه الواجهة تمتد القناطر المتراكبة، تسع قناطر إلى اليمين ومثلها إلى اليسار شرقًا، ومن الرواق تنفتح على الصحن 24 قنطرة، ومن الرواقين الشرقي والجنـوبي تسع قناطر، ويحيط بالساحة المكشوفة ثلاثة أروقة محمولة على عدد من الأعمـدة (الباشـا، 1981، ص132).

أتخذ تنفيذ الأشكال والنماذج في المسجد الأموي أسلوبا واقعيا مستمدا مـن البيئـة المحيطة، وأكثر ما تمثلت فيه الواقعية، كتصوير غابة كثيفة، وقد حاول الفنان نقل الواقع مـع مراعاة توزيع النور والمنظور الخطي والتحجيم، وقد أظهر الواقعيـة الـشديدة فـي تمثيلـه للأغصان المتجاورة والمائلة بعضها على البعض، والمتشابكة أحيانا بخطوط منحنية، وجذوع بعضها يرتفع بشكل خطوط متوازية أحيانا أخرى، وهذا ما يعطينا منظراً منسقا وطبيعياً، ولقد بدت كثير من الأغصان مقلمة أو مقطوعة دونما تكلف، رغبة فـي إبـراز أشـكال المبـاني

والمناظر البعيدة خلفها، وهذا هو البعد الثالث الذي حاول تحقيقه الفنان الأموي في لوحة نهـر بردى في المسجد الأموي في دمشق.انظر اللوحة رقم (21،22) .

تعتبر لوحة " نهر بردى" من أهم لوحات المسجد الأموي التي وجدت حتى اليوم، وأطلق عليها هذا الاسم لأن مجرى المياه الذي رسم على طول هذه اللوحة، وهو النهر الذي يجتاز مدينة دمشق، ويبلغ طول اللوحة 34.5 م وعرضها 7.15 م وتقع في الرواق الغربي، وتتألف اللوحة من مجموعة رسومات من المدن والقرى مكونة من مختلف العناصر الهندسية، وتفصل بينها أصناف عديدة من الأشجار، إنها المشاهد نفسها التي تزين كافة المساحة مثل واجهة الجناح المصالِب حيث حفظت حتى اليوم مجموعتان هندسيتان، وقد قُدمت فرضيات عديدة لتفسير هذه الزخرفة، إلا أنها قد تكون صوراً من الجنّة كما هي الحال في النّصب البيزنطية، حيث رسمت مشاهد كهذه، ومن تفسير تلك الزخارف أنها تمثل مدينة ا City of God القادمة من المواضيع الكلاسيكية. (Ettighausen, 1977, 28)، وأنها تشبه تمثيل الجنة كما في فسيفساء كنيسة سان ديمتريوس في سالونيك (Rice, 1976, 14**)**، وهناك من يدعي أن هذه المشاهد مستمدة من غوطة دمشق الجميلة، نهر بردى وعلى جنباته صور القصور ومشاهد الطبيعة من أشجار مثمرة وغير مثمرة وأنهار ومناظر مختلفة للمدن (الريحاوي، 1960، 37-48).

يمكن القول أن استعمال التزيينات في المسجد لم تقتصر على جزء معين من المبنى، وإنما كانت تغطي بمواضيعها المختلفة مساحات واسعة مـن سـطوح وتـسقيفات عناصـر التراكيب الإنشائية له، ومن ابرز أنواع الزخارف الهندسـية التـي امتـازت بهـا الفنـون الإسلامية،و الموجودة في المسجد الأموي الأشكال النجمية متعددة الأضلاع، والتي تشكل مـا

يسمى "الأطباق النجمية " ومنذ العصر الأموي ، وصلتنا زخارف هندسية ذات أطباق نجمية، نراها ممثلة في النوافذ المشبكة الموجودة في الجامع الأموي بدمشق.

كانت جدران الجامع مكسوة حتى ارتفاع (3م) بالرخام الملون، وباقي ارتفاع الجدران حتى السقف مكسوة بالموزاييك (الفسيفساء) الملون الذهبي ،على شكل صور أشجار ومناظر طبيعية وكتابات، ورؤوس الأعمدة مطلية بالذهب، وعقود الأروقة مغطاة بالفسيفساء الملونة، كما تضمنت اللوحات الفسيفسائية في المسجد الأموي الكبير أنواعاً من المنظور الهندسي، الذي يجعل نقطة النظر خلف الناظر، فيشعر الإنسان انه مندمج بالمشهد و محاط به (Creswel, 1979,67).

إن أهم الأشياء التي يفكر فيها الفنان المسلم ملء الفراغات بين الأشكال الرئيسية فـي المنظر الواحد بوحدات زخرفية أقل حجما، مثل الشجيرات، أو الأشكال الهندسية المتكـررة، بالإضافة إلى استخدامه لبعضها كوحـدات مركزيـة **(**Ettinghausen, 1977, 26**)**. كمـا تكشف النصوص عن الحقائق التاريخية لبناء الجامع الأموي، وتظهر المهارة الفنية والهندسية لفناني وعمال دمشق في تلك الفترة.

أهمية الفسيفساء في المسجد الأموي

تناول مصمموا الفسيفساء في الجامع الأموي مواضيع مختلفة في بعـض الأحيـان، ومـشابهة للمواضيع التي نُفذت في قبة الصخرة أحياناً أخرى، وهذا التشابه يتجلى في تحوير العناصـر النباتية مثل ورق الإكانثوس، ولكن الشيء المختلف في مواضيع الجامع الأموي ،هو تصوير العمارات والأنهار، أما الأشجار التي تبدو واضحة كشجرة زيتون، أو النخلة فهي موجودة في

قبة الصخرة، دون أن نرى فيها أثراً لصور العمارات أو الأنهر، وتؤكد الدراسـات الأثريـة والتاريخية أن جدران الجامع كانت مكسوة بزخارف الفسيفساء والتي ما يـزال قـسماً منهـا موجوداً في أركان مختلفة من جدران الجامع، بينما كانت أرضية أروقة الـصحن مفروشـة بالفسيفساء الأبيض المطعم بقطع الرخام،و قد لجأ الأمويون إلى مختلـف تقنيـات الزخرفـة لتزيين المسجد، وقد تمثلت بشكل أساسي بالفسيفساء،التذهيب والتطعيم، التي كانت تزين غالبية أجزاء المبنى، فيما غطّت صفائح الرخام الأجزاء السفلى من الجدران، وهو تقسيم نجده فـي زخرفة الكنائس البيزنطية، الذي حفظ حتى اليوم، وما هي إلاّ آثـار بقيـت مـن الزخرفـة الأساسية، إذ تضرر أكثرها من الحرائق وآخرها فـي عـام 1893 (Gibb, 1958, 219-233)، وإن تفسير العمائر ومشاهد الطبيعة في المسجد الأموي له عدة آراء، منها ما يقـول أن المدينة المصورة على شاطئ النهر لم تكن سوى مدينة دمشق، بغوطتها وأبنيتها التي تطل على نهر بردى، وقد ذهب بعض المفسرين إلى تحليل المشهد على أنه مشهد مستمد من وحي مدينة الفردوس، ويؤكد الجاحظ ذلك في كتابه البلدان" :من خلال ذلك صـورت كـل مدينـة وشجرة في الدنيا بالفسيفساء المذهب والأخضر والأصفر" (الجاحظ، 1970، 489).

توجد الفسيفساء التي أنجزت في العصر الأموي حوالي سنة 715م، في البهو الغربي من الفناء على واجهة المسجد، ولم تعدل أعمال ترميم الفسيفساء التي أنجزت على مر القرون إلى شكلها الأصلي، غير أن أعمال الترميم التي أجريت خلال القرن العشرين لم تراع دوماً المعايير العلمية، إذ تمت تغطية بعض المساحات الفارغة في بعض الأماكن، فنجحت في تقليد الفسيفساء الأموية حيناً وفشلت حيناً آخر، وتتألف الزخرفة بشكل أساسي من المناظر الطبيعية حيث تحتل رسوم المدن والبيوت مساحة أساسية، إضافة إلى مجموعات من الزخرفات

الهندسية أو النباتية على خلفية ذهبية اللون، ويطغى على المشهد بشكل واضح اللونين الأزرق والأخضر.

.(Grabar, 1964, 69)

وصف ابن عساكر موضوع فسيفساء الجدار الجنوبي على شكل كرمة ذهبية، وكانت الأروقة وقناطرها مكسوة كلها بالفسيفساء الزجاجية الملونة، وما زالت أقسام كثيرة باقية في واجهة الحرم والأروقة، ولقد أعيد بعض ما سقط منها، خاصة قبة الخزنة، التي استعادت زخرفتها الفسيفسائية مؤخراً، وهذه القبة هي غرفة مثمنة تعلوها قبة محمولة على ثمانية أعمدة، كانت تحفظ فيها أموال المسلمين. (ابن عساكر،1982، 175، 145) انظر اللوحة رقم (23) .

ميزات الفن في المسجد الأموي:

تمتاز الزخارف في المسجد الأموي بعدة ميزات قل أن نجدها في الأمثلة الأخـرى فـي الفترة الأموية، فقد جاءت أنماطها مختلفة عن قبة الصخرة اختلافاً ملحوظاً وتمثل ذلـك فـي التركيز على النماذج الواقعية، ونلاحظ في جدران المسجد الأموي العديد من الأشكال النباتية" الأشجار والشجيرات" كما نجد جدرانه مزدانة بعدد من الأشـجار ذات الفـروع والأغـصان المتعددة والمتداخلة لتحقيق رغبة الفنان وخوفه من الفراغ، وقد عمل الفنان المسلم فـي فنـه الزخرفي على تغطية جميع السطوح، حتى كاد يقضي على الفراغ قضاء تاماً، فهو يستمر في ملء الفراغ بزخرفته على السطح منتقلاً من الصغير إلى الأصغر، وكان يعمد إلـى الخلفيـة فيملؤها بخطوطه. فينتج عن ذلك تباين في مستوى السطح، أو تباين بـين الـضوء والظـل. ويكون من ذلك التأثير الجمالي الرائع، كما يسرف في رسم الأعمال الفنية النباتية، من تنويـع

الأشجار وأوراقها، وهذا الإسراف يركز على أساس ملء الفراغ،و إن زخرفة المسجد الأموي تدل على وجود إحساس فني كبير عند الأمويين، وتدل على المكانة الخاصة التي تمتعت بهـا الفنون في عهدهم، فجاءت زخارف المسجد معبرة عن طاقات تعتبر من الأساليب المتطـورة في فن الفسيفساء الإسلامي (Contenau, 1930).

كان اهتمام الفنان المسلم بالمنظر الفني كبير الأثر فـي إظهـاره بـصورة مجـسدة، ومحاولا الوصول للعمل الفني، والعمل الفني هنا لم يكن بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، ولكـن تنفيذه للمناظر جاء معتمدا على أسلوب التجسيد للأشجار والمنازل، وهذه الطريقة هي الأكثـر قربا من الواقع، بالإضافة إلى رسمه للأشكال بصورة كبيرة الحجم، كما تـضمنت اللوحـات الفسيفسائية اهتماما كبيراً برسم المنظور أو رسم ثلاثي الأبعاد (السلطاني، 2006، ص142)، انظر اللوحة(24) ،وقد جاءت مناظر الأشجار في زخارف المسجد الأموي بأسـلوبها الـذي انتهج الحركة ليعطي الشكل مزيدا من الواقعية، فبدت وكأنها تأثرت بحركة الريـاح ومالـت باتجاهات مختلفة، وهذا ما حاول الفنان إظهاره بمنتهى الواقعية،حيث يوظف الـشكل الـذي يحمل دلالات من الطبيعة، **ويبدو** أن هذه الميزة هي الأكثر وضوحا في فسيفساء المسجد ذات النمط النباتي، فقد مثلت الأشجار بواقعيتها المألوفـة فـي البيئـة، والخلاصـة أن الـصور الفسيفسائية في المسجد الأموي صور طبيعية تمثل المياه والنباتات والعمائر (فرغلي، 1991، 53).

إن استعمال اللّون في العمارةِ من أهم صفات الفن الإسلامي، ومن أبرز مميزات الألوان أنها جاءت محاكاة للطبيعة، وقد ساعد الفنان في ذلك معرفته لخصائص الألوان، وهـذا مـا ترتب عليه أن اظهر الظل والضوء والعمق الفني، وتركز هذا الجهد الفني الكبير فـي لوحـة

نهر بردى على درجة واجهة الجدار الغربي الداخلية لرواق المـسجد (الريحـاوي، 1990، 19)، وهناك تكرار في تنفيذ الأشكال الهندسية، وهذه إحدى صفات الفن الإسـلامي بـصورة عامة، حيث نجد التناظر في توزيع العناصر، ويعتمد على التكرار في الكثير مـن اللوحـات (الريحاوي، 1990، 20).

يعتبر المسجد الأموي في نظر كريزول ومن سار على نهجه من البحاثة في العمـارة الإسلامية، النموذج الأول للمساجد الإسلامية (عبد الحميد، 1986، 279)، الذي سارت على نهجه هندسة الجوامع الكبرى، وبقي المعماريون ينسجون على نمطه قرونا طويلة، لقد وجـد الخليفة الوليد بن عبد الملك أن الجدران الجرداء في المسجد تحتاج إلى عمل فني مميز، فأمر بتزيين المسجد بالفسيفساء الملونة، والأرابيسك المعمول على الخشب على الجدران والأبواب، والأرضيات الرخامية، وذلك بأسلوب فني يضاهي الكنائس البيزنطية المعاصرة،ولم يتحاشـى الفنان المسلم الوجوه والمخلوقات في جميع أعماله الفنية مثل قصير عمرة، ولكنه فعل ذلك في قبة الصخرة والمسجد الأموي في دمشق لأن هاتين المنشأتين الدينيتين تحتاجان بحكم صفتهما الدينية إلى تزيينات مجردة، وحتى ما نراه من صور البيوت والأنهار والبساتين على جـدران المسجد فانه يبقى رمزا مجرداً عن الواقع،انظر اللوحة رقم (25) .

الفصل الرابع

فنون التجريد في الفن البيزنطي والفن الإسلامي

يتضمن هذا الفصل عرض نماذج من الفن البيزنطي ، المتمثل بمنطقة أم الرصـاص، ونماذج من الفن الأموي، المتمثل بزخارف قصر خربة المفجر "قصر هشام"، وعقد مقارنـة بين الفن الإسلامي والفن البيزنطي.

أم الرصاص:

إن من أهم النماذج المختارة في الفنون البيزنطية موقع أم الرصاص (ميفعة)، وتقـع على بعد 5 كم شرق ذيبان، وتبعد 30 كم جنوب شرقي مدينة مادبا، و 45كم جنوب عمان، و تقع على هضبة مادبا الخصبة على ارتفاع 760 متراً عن سطح البحر، بـين وادي الوالـة ووادي الموجب، وتتضمن مجمع القديس اسطفانوس الكنسي، الـذي يـضم كنيـسة القـديس اسطافانوس وكنيسة الأسقف سرجيوس وكنيسة الباحـة وكنيـسة الكـوة (قـاقيش، 2007، ص205).

تتضمن قرية أم الرصاص قلعة مستطيلة، ومجموعة من الكنائس والعديد من المبـاني في الجهة الشرقية، وفناء ، وسلالم واقواساً حجرية اكتشفت وأعيد بناؤها، وتعج أم الرصاص بعدد من الكنائس التي تتميز بطرازها المعماري، ويعود تاريخ أم الرصاص للفتـرة النبطيـة والرومانية، ولكنها ازدهرت في الفترتين البيزنطية والأموية (بيشه،1987، ص 17).

تحمل أم الرصاص قيماً استثنائية ،وتم إدراجها على قائمة التراث العالمي عام 2004 م، بعد مدينة البترا وقصير عمرة، وقد بدأت التنقيبات الأثرية في أم الرصاص منذ عـام 1986 م، من قبل بعثة مشتركة من معهد الآباء الفرنسيسكان للآثار، ودائرة الآثار العامة، وبإشراف

مباشر من الراحل الأب ميشيل بانتشيريللو، و في ما يلي دراسة لنماذج من الفن البيزنطي في الفترة الأموية في منطقة ام الرصاص.

كنيسة القديس" إسطفانوس" في أم الرصاص

وهي جزء من مجمع القديس الكنسي، ويضم كنيسة القديس"إسطفانوس" وكنيسة الأسقف"سيرجيوس" وكنيسة الباحة وكنيسة الكوة، والكنائس وما يتبعها من غرف ومصليات وفراغات، محاطة بسور، ويقسمها من الداخل صفان من الدعامات، تصل المسافة بين الدعامات إلى أكثر من5م، ويضم هيكلها محراباً نصف دائري بين غرفتين جانبيين، ويرتفع مستوى المحراب بدرجتين عن مستوى أرضية الكنيسة.

تحتوي كنيسة اسطفانوس على أرضية من الفسيفساء محفوظة بشكل جيد، وقد أثارت كتابة الإهداء الموجودة أمام الهيكل، والتي تشير إلى وقت إتمام رصف الأرضية الفسيفسائية عام 785م، تساؤلات الدارسين، فالآثاري "بيشريللو" يأخذ بالنص كما ورد، وبالتالي تكون الأرضية الفسيفسائية بحسب رأيه عباسية، بينما يخالف ذلك "شيك " لأنها لا تتطابق مع سنة 680م للولاية كما في النص، ويعتقد أن الأصح أن تكون السنة هي 613م للولاية أي 718/719 م وبالتالي تكون أرصفة أموية التاريخ (بيشرلو، 1993، ص276). انظر اللوحة رقم (26) .

أما بشأن تاريخ البناء فيرى "بيشه" أن البناء يعود لنهايات القرن السادس الميلادي، ويكون بالتالي معاصرا للكنيسة المجاورة،وتاريخ كنيسة الأسقف"سرجيوس معتمدة على ورود أسم الأسقف "سرجيوس" الذي تركزت نشاطاته في مادبا وضواحيها بين (598/574م)، مما

يرجح اقتراح "شيك"بأن تكون أرصفة أرضية كنيسة القديس "إسطفانوس" المميـزة بتـصوير مجموعة من المدن في فلسطين والأردن أموية العهد أيضاً (بيشه، 1987، ص 15).

تمثل الفسيفساء في أرضيات الكنيسة، صورة مدينة في الأراضي المقدسة، في كل مـن الشرق والغرب من نهر الأردن، وتعود الأنقاض الرئيسية إلى العهد الروماني— بحجم بلـدة صغيرة ، حيث كان حامية (Garrison) رومانية، ولكن الزمن والزلازل جعلتها كتلـة مـن الحجارة المتراكمة، مع بعض الأقواس الظاهرة فوق الأنقاض، وتعد أرضية كنيـسة القـديس اسطفانوس المفروشة بالفسيفساء من أروع الأرضيات لجودة زخارفها ذات الأشكال الحيوانية والنباتية، والهندسية، ومشاهد صيد وقطاف وعصر العنب، وأسماء وصور لبعض المدن التـي كانت مزدهرة.

تختلط المشاهد التي تصورها فسيفساء الصالة الوسطى بمشاهد أسماك، وأزهار مائية، وصور أطفال في زوارق، وهم "بطرس، وبوليس، وقاسين، زتنـوس، وثاميـاثيس، وبانـاو، بيلوزين، وأنتاو، وهرقلية، وكينوبوليس، بسيوستومون، وفي الجناحين أشـكال هندسـية مـن دوائر ومربعات، وقد تعرضت الصور للتخريب، وأما المنبر فكان يقوم في الزاوية الجنوبيـة الشرقية من الصالة الوسطى، وله قاعدة سداسية، بها خمسة تجاويف لتثبيت الأعمدة الداعمـة له، وعثر على قطع رخامية من حاجز الهيكل وأعمدتـه، وكـان يغلـق منطقـة المحـراب والخورس وغرفة الخدمة الجنوبية، وعثر في الموقع على جص ملون بـاللون الأحمـر فـي المحراب، وعلى الجدار الشمالي بقايا رسوم على شكل قلب، وبالنسبة للأرضيات الفسيفسائية التي في الهيكل فقد رصفت في فترة لاحقة، وتتألف في المحراب من أشكال هندسـية، وفـي الخورس، دوائر مجدولة إلى بعضها بعضا، وفي الصالة الوسطى دوائر من تفريعات الكرمة

تنطلق من أوراق الاكانثوس والدوائر مأهولة بصور رعي وصيد، وحيوانات (بيـشرلو،44، 1993).**و**اللوحة رقم (27) .

كنيسة الأسقف سرجيوس

هي جزء من مجمع القديس" إسطفانوس" والكنائس ومن اتبعها من غرف ومـصليات وفراغات محاطة بسور،أما للأرضيات الفسيفسائية فهي المحراب، على شكل شـبكي، وفـي الخورس صورة حملين وشجرتي رمان ضمن إطار من الصلبان والمربعات بزوايا ذات عقد، وفي الصالة الوسطى لفائف الأكانثوس المأهولة بمناظر رعي وفلاحـة وصـور حيوانـات وتشخيص للأرض والبحر، أما في الجناحين فزخـارف هندسـية مـن مربعـات ومعينـات متلاصقة، علماً بأن هذه الصور تعرضت للتخريب،هذا ورصف الجناح الجنوبي فيمـا بعـد برصة حجرية مكان الأرضية الفسيفسائية. (بيشرلو،67 ،1993).

وجدت عدة كتابات، كتابة الإهداء في الخورس، ضمن دائـرة :{فـي عهـد سـيدنا الأسقف"سيرجيوس" الجزيل القداسة رصفت الكنيسة بعناية الكاهن "بروكوبيـوس"فـي شـهر جورجياس، في الإندكتي السادسة سنة 480م، للولاية العربية}،وعند المدخل مباشرة وضـمن دائرة الدعاء لخلاص متبرعين منهم {مرتيريوس "ابن" برفيريوس أنجزوا الفسيفـساء وكتابـة على لوح حجري " تأملوا فيه تشرق جباهكم ولا تخز وجوهكم" (قاقيش،2007، ص254)، و قد تعرضت الأرضيات الفسيفسائية في منطقة ام الرصاص للتـشويه،حيث اختفـت بعـض الأجزاء و الملامح من اللوحات الفسيفسائية ،وجعلت من الصعب تمييز الشكل الأصلي للرسم ،وكان ذلك في الفترة(726- 842 م) و هو ما يـسمى بـصراع الأيقونـات(Iconoclast)، (بيشرلو، 1993)،و قد وجدت بعض النظريات تشير إلـى ان بعـض الكنـائس اقتـصرت

زخارفها على الزخارف الهندسية و النباتية،وان اسلوب الفسيفساء في أم الرصاص يلتقي مـع الأسلوب الأموي من حيث النماذج المعمارية و الزخرفة النباتية،و لعل ذلـك يؤكـد التـأثير المباشر على الفنون الأموية بالرغم من خلوها من رسوم أشكال المخلوقات التي إزدحمت في الفنون البيزنطية.

خربة المفجر(قصر هشام)، (لوحة شجرة الحياة)

يرجع قصر خربة المفجر إلى عهد هشام بن عبد الملـك (105-125هـ ـ) (724-744م)، خلال الحقبة الأموية، وهي آثار نادرة تجسد مظاهر الهندسة المعماريـة فـي ذلـك العصر،و يقع (قصر هشام) على بعد ثلاثة أميال شمال مدينة أريحا، قرب البحر الميت، وسط منطقة زراعية، وقد جرت فيه تنقيبات من قبل دائرة الآثار الفلسطينية تحت إشراف روبرت هاميلتون (نيغرو وطه، 2005، ص9).

ويضم المجمع قصراً، وجامعاً، وحمامات. كما يحيط بها سور يتألف من أبراج دائرية تقع على مسافات متساوية من بعضها البعض ,Hamilton, 1959,108**)** وخلافا لمباني القصور الأموية والتي كانت على الأغلب أبنية منفردة، فإن قصر خربة المفجر شمل مجمع مباني تخللتها ساحات مكشوفة ومسورة، اتسمت تلك المباني بأداء وظائف كثيرة ومتنوعة،وكانت تزدان جدرانه برسوم آدمية وحيوانية، ونشهد اسم هشام مسجلاً بالخط الكوفي اللين على قطعة من الرخام، وقد عثر في إحدى قاعات القصر على تمثال لفتاة تحمل حزمة من الأزهار، كما كانت أرضية القصر مغطاة بالفسيفساء، وتتجلى فيه رسوم نباتية كلها ملونه بألوان زاهية، وتعود تسمية هذا القصر بهذا الاسم لسببين وهما: أن كلمة المفجر تعني خروج

الماء وتفجره من أماكن قرب القصر بأريحا، أما السبب الثاني أن الكلمة تعني كثرة اللهو والمجون الذي شهدتها تلك الفترة(السلطاني، 2006، ص 202).

يتميز القصر بسعته، وينفرد بأساليب معمارية فنية لا يوجد لها مثيل في سائر القصور الأموية الأخرى، فهو يتكون من ثلاثة أبنية ضخمة، هي مبنى السكن، ويشمل قاعة البلاط وغرف الإدارة، وغرف الحريم، ويتوسطها بناء مكشوف ومسجد للصلاة، والحمام، وساحة مكشوفة تقابل المدخل الرئيسي، ويتألف القصر من طابقين، ويمتاز بزخارفه الفسيفسائية المؤلفة من مكعبات حجرية ملونة، تشكل صوراً وزخارف رائعة التصميم والتنفيذ، كما يحتوي على منحوتات حجرية لتماثيل رجال ونساء موجودة في المدخل المسقوف.

يقودنا المدخل الواسع الذي يقع في الجانب الجنوبي الغربي من الفسحة إلى مقاعد حجرية في القصر، وهو مبنى ضخم، ومربع الشكل، ويصلنا إلى باحة تتألف من صفوف وأعمدة، وتحيط بها الواجهات التي تزينها طبقتان من العقود، وفي مقابل المدخل، نجد قاعة الاستقبال، والذي يعتبر من الغرف التي تنعم بالهواء المنعش خلال فصل الصيف، وفي المسجد محراب محاط بعموديين أسطوانيين (خماش، 1982، 40)، وتتألف الزخارف في القصر من الشرائط والأسطوانات الجصية ذات الأشكال الهندسية، والزهرية، والحيوانية، إلى جانب نماذج من الأعمال الجصية والرسوم الأنثوية، ولاسيما تماثيل لراقصات ضمن المنحوتات المحورة التي تعود إلى مواضيع ووسائل اللهو والترفيه الخاصة بالطبقة الحاكمة (Sourdel-Thomine, 1973).

تظهر لوحة الحيوانات التي تقع في الديوان أو القسم الخاص بالخليفة، والمسمى بقاعة المقابلات الرسمية، وقد أحيطت هذه اللوحة بإطارين هما الإطار الداخلي والخارجي: الإطار

الداخلي المحصور بين صفين من فسيفساء تمثل جدلة ثنائية تحيط بكامل اللوحة، والإطار الخارجي وهو الإطار الذي تنتشر على طرفه أشكال زخرفية تشبه حاشية القماش أو السجاد التي تسمى الأهداب، أو الزهرات، وتعتبر من التصاميم المعروفة للأقمشة والمنسوجات، أو أنها تمثل زخرفة نباتية (وريدات)، إن حمام القصر مكسو بالفسيفساء التي تمثل منظراً تتوسطه شجرة ضخمة من أشجار النارنج، وتحتها من الجهة اليسرى رسم يمثل غزالين يقضمان أوراقاً نباتية،في حين نشاهد تحت الشجرة من الجهة اليمنى رسماً لأسد ينقض على غزال، وقد نشبت مخالب الأسد في ظهر الغزال. (Hamilton, 1956, 106-109). انظر اللوحة رقم (28).

يمكن تحديد العديد من الميزات التي اتصفت بها فسيفساء قصر هشام، مثل تطور الأسلوب بطريقة تنفيذها، وانتشارها بمساحات واسعة في أرضيات القصر، بأشكال ونماذج متعددة، ويمكن تقسيم أماكن انتشار الفسيفساء إلى قسمين رئيسين:

- فسيفساء الطابق الأرضي، أرضيات الحمام والديوان.
- فسيفساء الطابق الثاني، وتضم فسيفساء بسيطة جدا، وقد تم توزيع نماذج الفسيفساء على أرضية الحمام بأحجام مختلفة، وقد ظهر في زخارف هذا القصر أسلوب يماثل الفسيفساء ذات الطابع المجرد، و خاصة الأسلوب الهندسي الذي قل أن نجد له نظيرا في تاريخ الفسيفساء، وذلك لأنه يضم عددا من الخصائص الفنية العربية القديمة، وقد شهدت الفنون القديمة في الحضارة العربية استعمالا واضحا لبعض الأمثلة الفنية الزخرفية، كالدوائر والمربعات والمثلثات المتراكبة والدوائر المتكسرة والهلالية بالإضافة إلى النباتات والثمار، وتطورت هذه العناصر تطورا ملحوظا أبان الحقبة الإسلامية (الأنصاري، 1985،15) **ولا** يختلف قصر

خربة المفجر الذي بناه هشام بن عبد الملك عن باقي القصور الأموية في مخططه وأبعاده، وامتاز هذا القصر بزخارفه الفسيفسائية المهمة جداً، و توجد في حمام القصر وفي غرفة الاستراحة تحديداً، صورة تشبيهية مؤلفة من شجرة تفاح أو نارنج ،مع نباتات إضافية على طرفي الشجرة، حيث تختلط هذه النباتات من اليمين بصورة أسد ينقض على غزال، بينما يبدو في الجهة اليسرى غزالان هادئان ينعمان بقضم أوراق النباتات، وتمتاز الشجرة مع مراعاة اختلاف مقاييس الفروع والأغصان الحقيقي، أما الألوان فكانت واقعية .انظر اللوحة رقم (29) .

كانت المنحوتات الحجرية لرجال ونساء كاملة أو نـصفية موجـودة فـي الـداخل المسقوف بقبوات، تعتمد على دعائم الأقواس الجانبية، وكانت تقوم بين دعائم هـذه الأقـواس تماثيل لأشخاص ذكور، مع امتداد الدائرة، ويتألف عنق القبة من اثني عشر تجويفاً محرابيـاً، يقف في كل منها تمثال ذكر أو أنثى متتاليين، وقد تبين أن هذه التماثيل مدهونة بألوان جذابة، وهي موجودة في واجهة المدخل، ويعتقد أن التمثال للخليفة هشام بـن عبـد المـلك، وذلـك بمقارنته مع تمثال هشام في قصر الحير الغربي، وثمة تماثيل كانت تملأ المحاريـب القائمـة على جدران القاعة، وكانت هذه التماثيل تبتعد عن التشبيه الواقعي ، رغم أنهـا تألفـت مـن أشكالاً إنسانية ورؤوس بشرية وطيور وخيول، وهي منحوتة من الحجر الجـص (Grabar, 1975). انظر اللوحة رقم(30)(31) .

يمكن القول أن الفنان المسلم استطاع بأدواته أن يتـرجم فلـسفة الحـضارة العربيـة الإسلامية، في ألوان متعددة من الفنون الجمالية الراقية، التي تقف الفسيفساء في قمة هـرمها، عبر قطع مكعبة الشكل لا يتعدى حجمها سنتيمترات من الرخـام أو الزجـاج أو القرميـد أو

البلور أو الصدف، وتكون بمجملها صورة تمثل مناظر طبيعية أو أشكالاً هندسية أو لوحات بشرية أو حيوانية، ويمكن القول أن الفنان المسلم قد أظهر البراعة والدقة الفنية، كما يلاحظ على اللوحات الفسيفسائية في القصر وجود الإحساس الفني العميق، بالإضافة إلى صدق التعبير الفني المراعي لمبدأ التجريد وقواعد المنظور، وتظهر محاكاة النماذج الطبيعية بوضوح في أغلب لوحات القصر، بالإضافة إلى دقة الأداء الفني، والاهتمام بالحركة (Ettinghausen, 1987).

ميزات الفن في قصر هشام (خربة المفجر):

تفوق الفنان المسلم في تنفيذ الزخارف حتى بلغ مرتبة عالية، وطور المسلمون الزخارف الهندسية على أسس مدروسة، وابتكروا أنواعا أخرى من الزخارف الأصلية، ولا شك أن من أسباب التفوق في هذا المجال قدرتهم العلمية في علم الرياضيات والهندسة، بالإضافة إلى الإحساس الفني الموسيقى (الباشا، 1981، 41).

كان قصر هشام نموذجاً رائعاً للبناء المتين والزخارف الجميلة والذوق الرفيع، ويحتوي القصر على أجمل ما في العمارة من زخارف على الجدران والخزف والبرك، والواحات والشبابيك والسقوف، بألوانها المميزة وأشكالها الأنيقة. كما ظهرت زخرفة البراعم بوحدات فنية متعددة، وهي زخرفة تشبه زخرفة الوريدات الصغيرة.

يمكن القول أن الغالب هو شيوع الأعمال الهندسية، كما جاء تصوير الشكل الحيواني والنباتي يمثل زخارف ثانوية، وهذا ما يدفعنا إلى التفكير بوجود امتيازات خاصة للفنون الهندسية وخاصةً فسيفساء هذا القصر، والمؤلفة من مكعبات حجرية ملونة تشكل صوراً

تشبيهية أو زخرفية دقيقة التصميم والتنفيذ، وبالإضافة إلى اتساع مناطق الزخرفـة الهندسـية وامتدادها، التي نلاحظها في المساحات الكبيرة للأرضيات التـي غطتهـا الفسيفـساء، التـي امتازت بالتجانس و التكرار والتوافق بين العناصر ودقة الأداء التنفيذي للزخارف، إذ يغلـب على زخارف القصر التجانس الكبير في اللوحة الواحدة، من حيث ألوانها وطريقة الزخارف، وقد ساعد استخدام الأسلوب الهندسي في استنباط الأشكال الهندسية الجديدة وتوزيعهـا، ذلـك بتراكم الأشكال فوق بعضها، مثل بعض اللوحات التي تكون فيها المربعات فوق الـدوائر أو المثلثات أو المستطيلات (الباشا، 1981، 41).

مقارنة بين الفن البيزنطي والفن الإسلامي-و حرب الأيقونات وعلاقتها بالإسلام 726-842 م (Iconoclast)

سعى البيزنطيون نحو تطوير فن التصوير إلى الكمال، بسبب كون الطبيعة المفردة للمسيح هي المدد الأعظم للتركيز على الوحدة الإلهية، ومن هنا يبدو التركيز على دور الأيقونة في الفن البيزنطي ذي الطابع المسيحي، الأمر الذي رفضه الفن الإسلامي.

إن رصف الأرضيات بالفسيفساء فن قديم عرف قبل العصر البيزنطي، وقد تم الكـشف عن نماذج من ذلك الفن منها: جزء من أرضية إحدى غرف حمامات قلعة هيرود في مكاور، وتعود إلى نهايات العصر الهللينسي، وأرضية مميزة مؤرخة للقرنين الثاني، الثالث الميلاديين، مكرسة للشعراء وربات الموسيقى في جرش (الزيات، 2005،54)، وأصـبحت الفسيفـساء تقليدا فنيا مرتبطا بالمسيحية في العهدين البيزنطي و الأموي، فاستخدمت المكعبات الفسيفسائية

الحجرية لرصف أرضيات الكنائس، بينما استخدمت المكعبات الفسيفسائية الزجاجيـة لتـزيين الجدران، وقد ساعد على انتشار فن الفسيفساء في العهدين البيزنطي والأموي عوامل هي:

- تراجع فن النحت الذي كان منتشرا في العصر الروماني.
- توفر المواد الخام للفسيفساء، وتراجع باقي المهارات مثل النحت، وكانت الموضوعات التي شكلت زخارف الأرضيات الفسيفسائية في كنائس العهدين البيزنطي والأموي، في بلاد الشام تدور حول ما يلي:
- المشاهد الريفية: منها مشاهد العمل الحقلي من زراعة وحصاد وقطف، والمشاهد النباتيـة، وأهمها شجر الكرمة والأكانثوس والأشجار والوريدات، والمشاهد البريـة ومنهـا صـور الحيوانات والطيور ومشاهد الصيد، والمشاهد الرمزيـة و تـشخيص الفـصول والأنهـر، والمشاهد المعمارية، من صور مدن ومبان، وكذلك الحـال بالنـسبة للزخـارف النباتيـة، فأسلوب تعريشة الكرمة الملتوية في دوائر منتظمة بصورة متنوعة، كان شائعا في الكنائس البيزنطية، وأيضاً الزخارف الهندسية بأشكالها البسيطة، من مربعات ودوائـر ومعينـات، وأشكال معقدة ومتشابكة ومجدولة، وهناك العديد من صور الفلاحين والرعـاة والـصيادين والعمال، الذين يظهرون عادة حفاة الأقدام، فتظهر الأشكال كالدمى برؤوس كبيرة، وتظهر مواجه للناظر وذات عيون محدقة (قاقيش، 2007، 168).

اعتمدت الكنائس المسيحية الأولى في تصاميمها على البازيليكا المـشتقة مـن أنمـاط استعملت بكثرة في العمارة الرومانية لأغراض مدنية، فشكّلت، الأنموذج للكنـائس الأسـقفية والأبرشية وكنائس الأديرة، ولم تعتمد البازيليكا في إحداث تأثيرهـا الجمـالي علـى شـكلها المعماري الخارجي، بل على الزخارف الداخلية، مثل الأعمدة الرخامية، والتيجان المنحوتـة،

والكسوة المشكلة من قطع الرخام الملون، وأحياناً الزجاج واللؤلؤ والفسيفـساء، والأرضـيات الفسيفسائية المزينة بأشكال هندسية، وقطع الأثاث كالحاجز والمظلة والمنبر، وكانت البازيليكا سهلة البناء، وحققت الجمع بين الحد الأعلى من التأثير بالحد الأدنـى مـن الجهـد، ويمكـن توسيعها أو اختصارها دون إحداث مشكلات هندسية باستثناء عرض الرواق الأوسط، ولاشك أن شيوع هذا النمط لا تفسره فقط النواحي الإنشائية(الهندسة)، فقد كان الأكثر ملائمة للعرض شبه المسرحي الذي رافق إقامة الطقوس والشعائر داخل الكنيسة، إذ كانت طبيعـة المخطـط البازيليكي تلائم دخول رجال الدين في موكب، إلى الصالة الوسطى، وتحركهم داخـل البنـاء واستخدامهم مساحات تتجاوز منطقة الهيكل المحصورة (قاقيش، 2007، 91).

تأثرت أشكال الفن الإسلامي الأولى بمؤثرات من الفن الإغريقي والروماني، الذي استمر طوال سبعة قرون على الأقل في منطقة بلاد الشام، وأسس لتقاليده وأعرافه، كما كان للفن الإسلامي من حيث البدء تقليدا بيزنطيا، لكن هذه التقاليد تغيرت وتبدلت لتصبح عربية إسلامية، إذ كانت العمارة البيزنطية من أهم الفنون المعمارية السائدة عند انتشار الإسلام وولادة الفن الإسلامي (الريحاوي، 1990، ص2)، وبنيت القصور الأموية وفق شكل معماري متماثل في كثير من تفاصيله، التي تبدأ من السور المحيط بالمبنى ثم الصحن الداخلي، الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طبقة واحدة أو طبقتين، وانتشرت تلك القصور في أرجاء المدن الإسلامية وبواديها، وقد اهتموا بإنشاء القصور المزينة بالزخارف النباتية والهندسية والصور والتماثيل، وتمثل قصور الأمويين التي بنيت في بادية الشام، الفن الإسلامي في شكله المميز، ومن المرجح إن هندسة هذه القصور تجمع بين الفن الروماني والغساني والفارسي، كما يتضح تأثير الفن الساساني في الفن الأموي في العناصر الحيوانية الموجودة في زخارف

فسيفساء قصر هشام، حيث نرى في صورة الأسد المنقض على فريسته نظيرها في الفن الساساني، ويقوم فن العمارة الإسلامية على تكوين التصميم حسب تقاليد الهندسة المعمارية الإسلامية، وتبعاً للشروط الوظيفية، كما يقوم على ابتكار الزخارف النباتية والهندسية والخطية، ولقد إنتشرت الزخارف حتى طغت على التصميم، ولعل من أبرز مميزات الفن الإسلامي في العصر الأموي أنه فن زخرفي، فقد استلهم الفنان المسلم من الطبيعة كل ما وقع عليه نظره، واستمد منها عناصره الزخرفية، سواء كانت نباتية أو حيوانية أو آدمية لتحقيق أهدافه الفنية، ثم طور هذه العناصر وأبعدها عن صورته الطبيعية، وكون منها الكثير من الموضوعات (طالو، 2000).

عند مقارنة الفن الأموي بالفن البيزنطي، يتبين وجود فروقات بين الفن الإسلامي والفن البيزنطي تصل إلى حد التناقض، لأن الفنان البيزنطي يتبع منهج قائم على أن المبدع هو الإنسان الفرد، بينما الفنان المسلم يعتقد أن المبدع هو ا سبحانه وتعالى، والفن الإسلامي غير مرتبط بزمان ولا مكان ولا توجد فيه أحاسيس ولا يدعو إلى عقيدة معينة، هو فقط يشهد بالعظمة والجمال والكمال عبر نظامه الهندسي المحكم، ولأن الفن الإسلامي فن صوفي مجرد بالدرجة الأولى، أما الفن البيزنطي فقد سعى نحو تطوير فن التصوير إلى الكمال، الأمر الذي رفضه الفن الإسلامي سواء في الزخارف المعمارية، أو في الفنون التشكيلية، كما في الصور والرسوم في المخطوطات الإسلامية، لكنه تأثر بدقة وروعة هذا الطراز،وقد ظهر ما يسمى بصراع الأيقونات 726- 842 م (Iconoclast)، وصراع الأيقونات هي عبارة عن حركة دينية ظهرت خلال الفترة البيزنطية وكان هدفها تحطيم الصور والتماثيل والرسومات داخل

الكنائس والأبنية الدينية التي كانت مناهضة لعبادة الصور على مختلف أنواعها وأنماطها ،وقد مرت حرب الأيقونات في تاريخ الإمبراطورية البيزنطية بمرحلتين:

- الأولى و تمتد من عام 726م وحتى عام 787م.

- الثانية و تمتد من عام 817م و حتى عام 842م،و يعتبر المؤرخان البطريـرك نقفـور و البطريـرك ثيوفـانوس مـن أشـهر مـؤرخي تلـك الفتـرة التـي شـهدت حـرب الأيقونات(خرفان،1996،23-60).

انعكست حرب الأيقونات في اثار منطقة بلاد الشام من خلال تشويه الرسـوم التـصويرية كرسومات الفريسكو،و الأرضيات الفسيفـسائية فـي الكنـائس البيزنطيـة فـي عهـد ليـو الثالث،والأيقونات هي رسوم صغيرة قد تنفذ بالفسيفساء أو الفريسكو أوالعاج ،و هي بالأصـل كلمـة يونانيـة تعنـى صـورة ،وهـى تـصور الـسيد المـسيح و الـسيدة العـذراء،و القديسين،(Crone,1980).

كانت الأيقونات في المراحل المبكـرة ترسـم علـى الخـشب أو تكـسى بطبقـة من الجص قبل الرسم عليه،ويتم تعليق الأيقونـات علـى جـدران الكنيـسة ، وقـد لعبـت الأيقونـات دوراً كبيـراً فـي العبـادة وأداء الـشعائروالطقوس الدينيـة ،وكـان يـستعان بالأيقونة للحماية من الأمراض و حماية المدن وضـمان النـصر فـي المعارك،وقـد بـدأ الحديث عن تدمير الصور المقدسة فـي عهـد ليـو الثالـث726م و حتـى 883م ،و قـد كان الإمبراطور ليو حذر من الشعب لـشدة رفـضه لإزالـة هـذه الأيقونـات،من جانـب

آخر كانت الأوساط المثقفة مـن الـشعب رافـضةً للأيقونـات،و كـان الإمبراطـور ليـو يقدرهم و يريد هم الى جانبه (بيشة،1992).

كان مـن أنـصار الأيقونـات كـل مـن يوحنـا الدمـشقي و ثيـودور ابـوقرة و باعتقادهم ان الهدف منها توعية وتعليم الناس،و ما هـي إلا وسـيلة تحمـي الإنـسان مـن قوى ما وراء الطبيعة(الطرشان،37،1989).

لقد رأى المعارضون أن الصلة واحدة بين عبادة الأصنام(الوثنية) والصور الدينيـة، وبتغيـر الموقف اتجاه الفن الديني ومع ازديادعدد الأيقونات زادت حدة الـصراع بـين المعارضـين والمدافعين ونتج عن ذلك اندلاع حرب الأيقونات والتماثيل الدينية، وقد كان موقف ليو الثالث من عبادة الأيقونات جزءا من برنامج الإصلاح وإعادة بناء الإمبراطورية بعـد أن تـدهور حالها في القرن السابع ومطلع القرن الثامن، فضلا عن كثرة عدد الأديرة والرهبان وقل عـدد المقبلين على الجندية والوظائف العامة ، وتحول الفلاحون من حياة الإنتاج الإيجابي إلى حياة التنسك السلبي وهي أمور أدت إلى ضعف الجيش ، في الوقت الذي زاد ثراء الأديرة وسيطرة رجال الدين على الفكر والثقافة والفنون،والسيطرة على السلطتين الدينية والدنيوية معا، لـذلك رأى البعض أن إصدار مرسوم إمبراطوري بمحاربة الأيقونات يضعف سلطة الأديـرة التـي كانت تشجع عبادة الأيقونات (عمران،1981).

ترجع اسباب حرب الأيقونات التي حدثت في عهد الإمبراطورية البيزنطية الى الإسلام،وقد ذكرت المصادر أن يهوديا لفت أنظار الخليفة الأموي يزيد بن عبد الملك ونصحه

بإزالة الأيقونات من الكنائس لأن الناس يتوجهون لها اثناء العبادة ، وعلى أثر ذلك أصدر الخليفة قراراً عام (721م) يقضى بإزالة الأيقونات من جميع الكنائس في الدولة الإسلامية.

تبع قرار الخليفة الأموي يزيد بن عبد الملك قرار الإمبراطور ليو الثالث بأن اصدر مرسوماً عام 726م بإزالة جميع الصور والتماثيل والأيقونات الدينية، التي تزين الكنائس والأديرة وأمر بتحطيمها، و لا يستبعد أن تكون تعاليم الإسلام لها أثرها في الدولة البيزنطية نتيجة الاحتكاك الثقافي بين المسلمين والبيزنطيين،و قد نقل المسلمين أفكارهم وحضارتهم وثقافتهم و خاصة كراهية التصوير البشرى إعتمادا على الحديث الشريف (بيشة،45،1992).

بالرغم من أن حرب الأيقونات لم تكن تحارب الفن بذاته،بل كانـت تحـارب الأفكـار الدينية السائدة آنذاك،ولكنها اثرت على جوانب كثيرة من الفن البيزنطي المسيحي،و قد شملت حرب الأيقونات بلاد لشام وتمثلت بالتشويه الذي لحق بالرسـوم التـصويرية والأرضـيات الفسيفسائية في الكنائس البيزنطية، و بدأت حرب الأيقونات و تأثرت فيهـا المـسيحة نتيجـةً للتأثيرات الإسلامية،وقد ذكرت بعض المصادربأن هذا القرار الذي اصدره الخليفـة الأمـوي كان مزعوماً وما زالت الشكوك تدور حوله (بيـشة،1992،44-57)،حيـث تقـول بعـض المصادر أن حرب الأيقونات حركة نابعة من الإمبراطورية البيزنطية التي ادركـت اهميـة إعادة النظر في معتقداتها الدينية،و ان الإهتمام و التعلق البيزنطي في الأيقونات تحول فيمـا بعد إلى عبادة وثنية، و قد امتدت حرب الأيقونات لتشمل الأرضيات الفسيفسائية في الكنـائس البيزنطية في بلاد الشام،أما أثر حركة تحريم عبادة الأيقونات على الفنون البيزنطية فقد كـان لهاالأثر الكبير على فنون الرسم والتصوير البيزنطي، فمن الناحية العقائدية كانت صراعا بين المتأثرين بتعاليم العقيدة الإسلامية التي تحظر بشدة تصوير الرسل والملائكة والبشر، وبـين

الرهبان المتمسكين بالتراث التقليدي المسيحي البيزنطي،و أيضاً كان لها الأثـر فـي توقـف السلطة عن تشجيع الفنانين المتخصصين في تصوير الملائكة والأنبياء والقديـسين، وتبنـت السلطات الإمبراطورية أسلوبا جديدا للرسم ،هو مزيج من الزخرفة الهندسية المجردة وبعض صور المخلوقات كالطيور والحيوانات والأشجار والزهور، ولقد راق هذا الفن المقلد للطبيعـة في شكله الزخرفي الأباطرة المحرمين لعبادة الأيقونات، وأجبروا الفنانين علـى اتباعـه فـي تزيين وزخرفة بعض الكنائس، التي بدأت تختفي منها صور المـسيح وحوارييـه والعـذراء والملائكة ، ويحل محلها صور من التراث الهلينستي ،بالإضافة إلى ذلك اتجـه الفنـان إلـى الطبيعة وراح ينهل منها موضوعاته وتصاويره و ظهرت نماذج الزخـارف والمخطوطـات، وتطور أسلوب التصوير في المخطوطات البيزنطية في مراحل تشبه مراحل تطـور رسـوم الفسيفساء، وتميز التصوير في المخطوطات في مراحله الأخيرة بالحيوية وقوة التعبير، كمـا وصلتنا بعض الفنون البيزنطية تتضح من زخارفها بعض التأثيرات الإسـلامية مـن حيـث اسـتخدام العناصـر النباتيـة المعروفـة فـي الزخرفـة الإسـلامية بـشكل خـاص .

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

فيما يلي أبرز النتائج التي يمكن أن تقدمها الدراسة في ضوء دراسة الفن التجريـدي الإسلامي:

ساعدت التجديدات والتطورات التي طرأت على الدولة في العصر الأموي، في انتشار مفاهيم جديدة في بناء الدولة الإسلامية، وتسهيل انتقال العمال والحرفيين المهـرة والـصناع والبنائين، وتوظيف مهاراتهم دون التفريق في أصولهم الدينية والعرقية، وقد استجاب هـؤلاء الصناع المهرة لتعاليم الإسلام، وقدموا لنا فنا مميزا له خلفية جمالية وفلسفية واضـحة، فـي تحقيق الوحدة والانسجام، في جميع بلاد المسلمين، حتى أنها لم تعد تعتمد أيـاً مـن الفنـون السابقة للإسلام، وأصبح الفن الإسلامي يرتبط بشخصية واحدة، تتجسد فيها فكرة التوحيد التي دعا إليها الإسلام دون النظر إلى المدارس الفنية الأخرى.

إن أهم سمات الفن الإسلامي الفلسفة التي يقوم عليها من حيث الاعتقاد، فالمسلم يرى ا بقوته وعظمته ورحمته، هو مركز الكون، وكل شيء يبدأ منه ليعود إليه، و يرى ذلك جليا في استخدام النقوش المتوالدة والمتناظرة التي تتمركز حول عنصر لتـدور وتعـود إلـى نفـس التكوين.

ويحاول الفن الإسلامي تجميل القطع للاستخدامات اليومية، فزين الفخار والـصحون ونقش الجدران إيمانا منه بأن الحياة ليست فارغة من الجمال، لأن من يصنعها لم يقصد منهـا تقديم نفسه كفنان مستقل ولكنه كان يحرص على تقديم شيء جميل ينتفع به.

هناك العديد من الآراء التي تفسر ظهور التجريد في الفن الإسلامي، التي يمكن إجمالها تحت رأيين رئيسيين هما: الرأي الديني، والرأي المعرفي، ويفيد الرأي الأول بأن ظهور النزعة التجريدية في الفن الإسلامي، كان نتيجة لموقف الفقهاء المسلمين المتشدد حيال تصوير الكائنات الحية، الأمر الذي دفع بالفنان للاتجاه نحو تحوير الأشكال الفنية المختلفة، وقد أثير حول هذا الرأي الكثير من الشكوك، لأنه يتعارض مع الواقع الأثري للفن الإسلامي، حيث وصلتنا في مختلف الفترات التاريخية، تصاوير لكائنات حية بمختلف أنواعها، الأمر الذي أثار من فرضية تحريم الإسلام لتصوير الكائنات الحية، جدلاً واسعاً دار بين الباحثين في هذا الفن على مدى فترات طويلة، أما الرأي الثاني فيفيد بأن استخدام التجريد في الفن الإسلامي، هو للرمز من خلاله عما وراء الشكل الفني، في عالم المطلق والجمال، وهو رأي قائم بأساسه على وجود معرفة وتصور عند الفنان المسلم لمذهب ما وراء الطبيعة، وهو المذهب الذي يغلب على مؤيديه النظرة الصوفية للفن، وقد كان معظم الفن الإسلامي خلال التاريخ الإسلامي، عبارة عن فن تجريدي، ممثلا بالأشكال الهندسية، الزهور والأرابيسك وفنون الخط العربي.

لا يشتمل الفن الإسلامي على الكثير لرسوم لبني البشر، وهذا عائد للاعتقاد الإسلامي المبكر بأن ذلك شكل من التمثيل يعود بالناس إلى الوثنية وعبادة الأصنام، وبذلك ابتعد الإسلام عن تمثيل الشخصيات الدينية على شكل أيقونات.

لقد تطرق الفن الإسلامي إلى مجالات عدة في الفنون، كما عرف الفن الإسلامي التعامل مع بعض الخامات بابتكاريه جميلة، كالورق والجلود والخشب، ووظفها بحرفية عالية، فتجد أن النجارة واستخدام الخشب في الفن الإسلامي إبداع وتجديد، ونلمس تطويعه بطرق

غير مسبوقة كالارابيسك، أما عن الفن الذي كان للقرآن الكريم بالغ التأثير عليه، فهو فن الخط العربي الذي برع فيه المسلمون على اختلاف أعراقهم، بل إننا نجد لكل عرقية مسلمة في جهة من العالم خطها العربي المميز، كما حدث مع الخط الفارسي في بلاد الهند والسند وخراسان، أو الخط الديواني كما في تركيا.

ظهرت الأشكال النباتية التي تمثل الزهور والأغصان والنباتـات والثمـار بأنواعهـا، توزيعاً هندسيا، يملأ الفراغ بحركة فنية متقنة، وهي بهذه الحالة تكون فنون ذات حركة وطابع صناعي وليس طبيعي، وأن غالبية العناصر النباتية الزخرفية، التي قامـت عليهـا زخرفـة التوريق، معروفة وشائعة في الفنون القديمة السابقة للإسلام، ولكن إبـداع الفنـان المـسلم وابتكاره تجلى في إعادة صياغة هذه العناصر النباتية، بتحوير ملامحها، لتعطي حركة دائمة، من خلال زخرفة لولبية متتابعة ومتشابكة في بعضها، تتجدد في مـسيرتها الأوراق النباتيـة المجردة، بحركة بديعة تشبه تعاقب الليل والنهار، وإيقاع موسيقي، جرى ضبطه وفق ترتيب هندسي بديع، قائم على أسس رئيسة، تمثلت في التكرار والتوازن، وتميزت بالتطابق التام بين الوحدات الزخرفية، بما لا يشتت وحدة النظر، وذلك لأن الوحدات وعناصرها في الزخرفة، ترتبط مع بعضها برباط وثيق هو التماثل، الذي يشكل مصدر استجابة المشاهد حين ينظـر إليها، تنبع من فهمة و إدراكه للموضوع الزخرفي، وتثير عنده إحـساسا بالجديـة والوقـار والاتزان و الجمال، وبذلك فقد أوجدت الزخرفة الإسلامية، مقياسا جديدا للجمال الزخرفـي، يقوم على ارتياد الفنان المسلم لمواطن الجمال في الأشكال الطبيعية وتجريدها، سواء من خلال ألوانها، أو خطوطها المتداخلة والمتشابكة، والمكررة، بامتداد لانهائي،و أيضاً يتجلى ذلك فـي العمارة، فقد استخدم الأمويون القصور الرومانية بعد أن رمموهـا، وقـد أحـاط الأمويـون

قصورهم بأسوار أشبه بأسوار القلاع الرومانية، مع بعض الاختلاف، فالقلاع الرومانية محصنة بأبراج مربعة الشكل، بينما أبراج الأمويين اسطوانية الشكل أي أنهم أخذوا عنهم الفكرة وأضافوا إليها أساليب المعمار والزخارف وهذه كلها تتجلى لفن واحد هو الفن التجريدي الإسلامي، ومن أهم الفنون المعمارية التي تركها الأمويون:

مسجد قبة الصخرة: وتعد من أهم وأبدع آثار الأمويين، وهي آية في الجمال والبراعة المعمارية، ويلاحظ فيها المبالغة في الزخرفة، والتأنق في رسم الأشكال الجمالية، مما يوحي بدخول الفن الإسلامي مرحلة جديدة من الاهتمام بالزخرفة، والتفنن في إتقان الزخارف بشتى أنواعها.

المسجد الأموي في دمشق: يعد هذا المسجد من أهم فنون العمارة الإسلامية، كما يعد مرحلة جديدة في دخول عنصر الزخرفة في بناء المساجد، والتي لم تعد تحتفظ ببساطتها، ولعل هذا يعد تطورا طبيعيا في فن الزخرفة عند المسلمين، وقد جمع أسلوب الزخرفة العمائرية في المسجد الأموي وقبة الصخرة مجموعة من العناصر الفنية،كانت الصفة الرئيسية المميزة لفسيفساء المسجد، حيث سادت الزخرفة المتعددة في المباني، كالمشاهد العامة والدارات الصغيرة والقصور والأبراج الدفاعية، مما يوحي بترابط كبير بينها.

برع الفنان المسلم براعة لا نظير لها في إظهاره للواقعية الكاملة، فقد مزج المناظر الطبيعية المتمثلة بالأشجار الكبيرة والشجيرات مع المباني على مختلف أنواعها، مما اكسب المناظر مزيدا من محاكاة الطبيعة بأسلوب واقعي، وقد حاول الفنان تحقيق مبدأ البعد الثالث وذلك عن طريق تصويره للمناظر البعيدة بصورة أصغر من المناظر القريبة، وكذلك عن طريق تصوير الأشجار بين العمائر أو خلفها، وهذا ما يكسب المناظر المنفذة نوعا من العمق،

واهتم الفنان بإظهار تفاصيل العمائر كالنوافذ والأبواب والمداخل الرئيسية، فقد أظهر الأنـوار المتدلية من السقوف والنوافذ، وزين مختلف الأقسام العمائرية بزخرفـة النباتـات والأزهـار خاصة في القصور المتعددة الطوابق.

قامت القصور الأموية مثل قصير عمرة في الأردن، وقصر خربة المفجر في أريحا، وفق مبدأ موحد وشكل معماري متماثل، وزخرفة عالية الجمال، بحيث يمكن القول إن النسق المعماري الفني الذي اتبعه الأمويون هو واحد، فالقصر الأموي يمتلك التفاصيل نفسها التـي تبدأ من السور المحيط بالمبنى، ثم الصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طبقة واحدة أو طبقتين، ويتخذ السور الخارجي طابع التحصين بعيداً عن الفتحات والزخارف، كما يمكن أن نستنتج أن الفن المعماري الأموي ،هو الفن الذي انسجم مع التقاليـد والمنـاخ و ضرورات الوظيفة وشروطها التي تتطلبها البيئة الإسلامية.

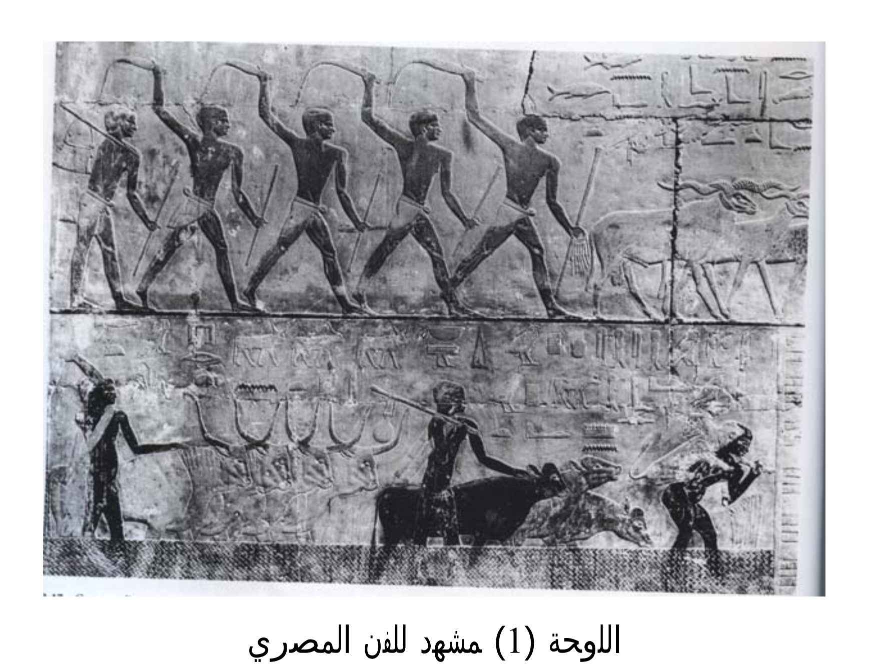
تقوم الزخرفة على نقطتين: الخط المستقيم والخط المنحني، والفنان المسلم يقول مـن خلال الزخرفة الإسلامية، أن كل ما تراه من حولك من جماد وإنسان أو حيوان أو نبات، يبدأ بهذين الخطين: المستقيم والمنحني، بمعنى أنها نقطة تنطلق منها دائرة ثم تنقـسم إلـى عـدة دوائر، أو تنطلق منها مثلثات، أو مربع ثم عدة مربعات، بمعنى التكرار، ثـم يـسير الخـط المستقيم ويتحول إلى منحني ثم يعود إلى مستقيم ثم يعود إلى النقطة نفسها التي انطلق منهـا، وهكذا. فإن الفن الإسلامي مبدؤه واحد مهما تعددت أشكاله، هو المبدأ الرياضي الهندسي الذي يجمع الخط والزخرفة، والرقش، والنسيج، والخزف، والعمارة، وهذا المبـدأ أساسـه النقطـة والخط المستقيم والمنحني، وتعد الزخارف التي تسمى الرقش العربي من أبرز آيات الإبـداع الفني الإسلامي، وتبقى الكتابات التي زينت سقوف وأفاريز العمـارة الإسـلامية، مـن أهـم

عناصر الإبداع الزخرفي، كما تعد الزخارف التي تم العثور عليها في القصور الأموية علامة على تمسك الفنان المسلم في بداية عصر الإسلام ببعض الأسس الفنية القومية، كذلك فإن الصور التشبيهية التي توجد في هذه القصور تسيطر عليها الروح العربية، التي كانت سائدة عند الساسانيين والبيزنطيين.

إن من أقدم الخطوط الجميلة التي زينت العمارة الإسلامية، الخطوط الموجودة حتى اليوم في أفاريز قبة الصخرة من الداخل، وهي تؤرخ بناء المسجد مع آيات قرآنية كتبت كلها بخط كوفي يابس مرصوفة بأحجار الفسيفساء التي تزين هذه القبة، وتكاد لا تخلو عمارة إسلامية من كتابات نقشت على الحجر أو الخشب، أو نفذت بالفسيفساء والخزف وموضوع أكثرها آيات قرآنية كريمة، وأيضا كتابات تتضمن مآثر المنشئ ودوره في أعمار البناء، وهذه الكتابات تحدد تطور الخط العربي منذ نشأته، وتعد الوحدة من أبرز خصائص الفنون الإسلامية، وتتجلى هذه الوحدة في كثير من زخارف الأماكن الخاصة والعامة، على اختلاف المناطق و العصور، وتبقى هذه الوحدة العامل الأساس في تكوين هوية الزخرفة الإسلامية، كما يبقى تنوع الأساليب دليلاً على دور الإبداع في التصميم الفني الإسلامي، وانسجامه مع البيئة العمرانية والاجتماعية والثقافية التي تنشأ فيها، ويبقى تنوع الزخرفة الإسلامية ضمن الوحدة من الخصائص المميزة التي تساعد في تكوين فنون مميزة، تتمتع بالأصالة، وتعبر عن قابلية التطور والتجديد والإبداع، والفن الإسلامي غير مرتبط بزمان ولا مكان ولا يدعو إلى عقيدة معينة، هو فقط يشهد بالعظمة والجمال والكمال عبر نظامه الهندسي المحكم، ونخلص إلى أن الفن الإسلامي فن ديني يشهد بالعظمة والجلال والجمال، وكل الأمم تتأثر ببعضها، ولا توجد أمة أوجدت فناً من لاشيء، فالأمة الإسلامية عندما أخذت هذه المفردات من الفنون

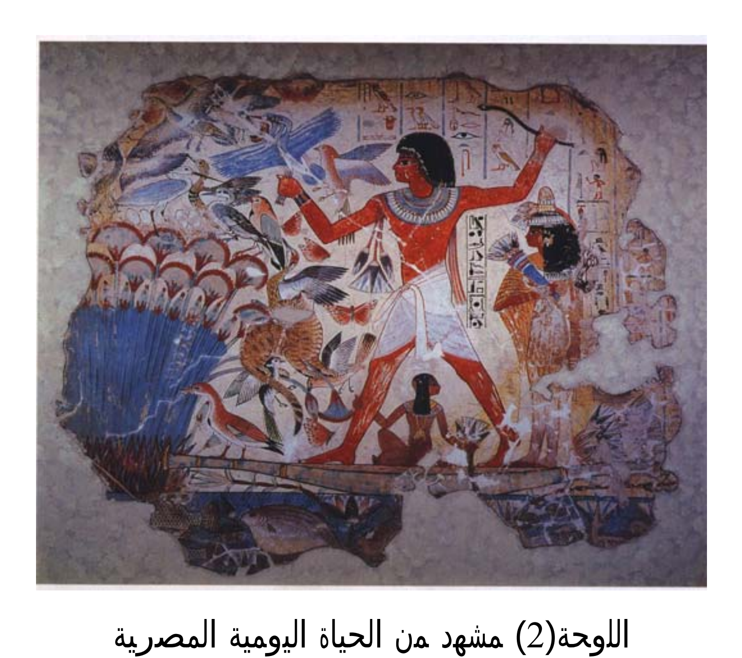
السابقة سواء أكانت في العمارة أو الزخرفة وغيرها، أبقت عليهـا كمـا هـي بمـضمونها، وصبغتها بصبغة الدين الإسلامي،و عليه يتضح لنا أن بلاد الشام بشكل خـاص فلـسطين و الأردن وسوريا ،تمثل المحطة الأولى في تطبيق نماذج الفن المجرد،كما لوحظ في كل من قبة الصخرة في فلسطين، و المسجد الأموي في دمشق ،و القصور الأموية في فلسطين و الأردن، و بهذا تكون بلاد الشام المؤسس الفعلي للفن المجرد الذي يمثل الإبتعاد عن الفنـون التقليديـة التي شاهدناها في النماذج البيزنطية و الفارسية و الكلاسيكية.

قائمة اللوحات



اللوحة (1) مشهد للفن المصري

R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya، Kleiner,p74



اللوحة(2) مشهد من الحياة اليومية المصرية

R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya،Kleiner,p67



اللوحة(3) تمثل وجه الملك توت عنخ آمون مصنوعة من الذهب

R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya،Kleiner,p72



اللوحة(4)بوابة عشتار

(الصابوني، السرميني،2009،ص 615)



اللوحة(5) نحت آشوري

(الصابوني، السرميني،2009،ص 617)



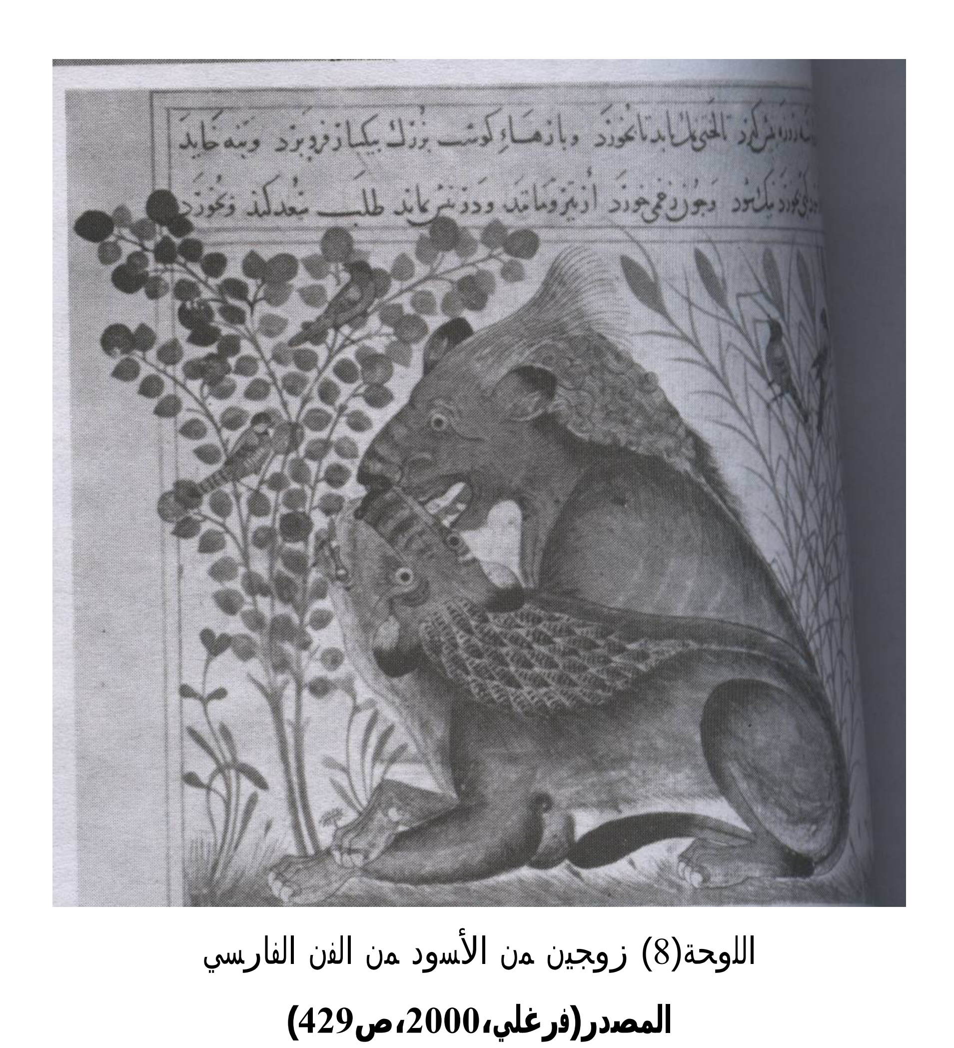
اللوحة(6) مشهد للآشوريون يصيدون الأسود

R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya،Kleiner,p35



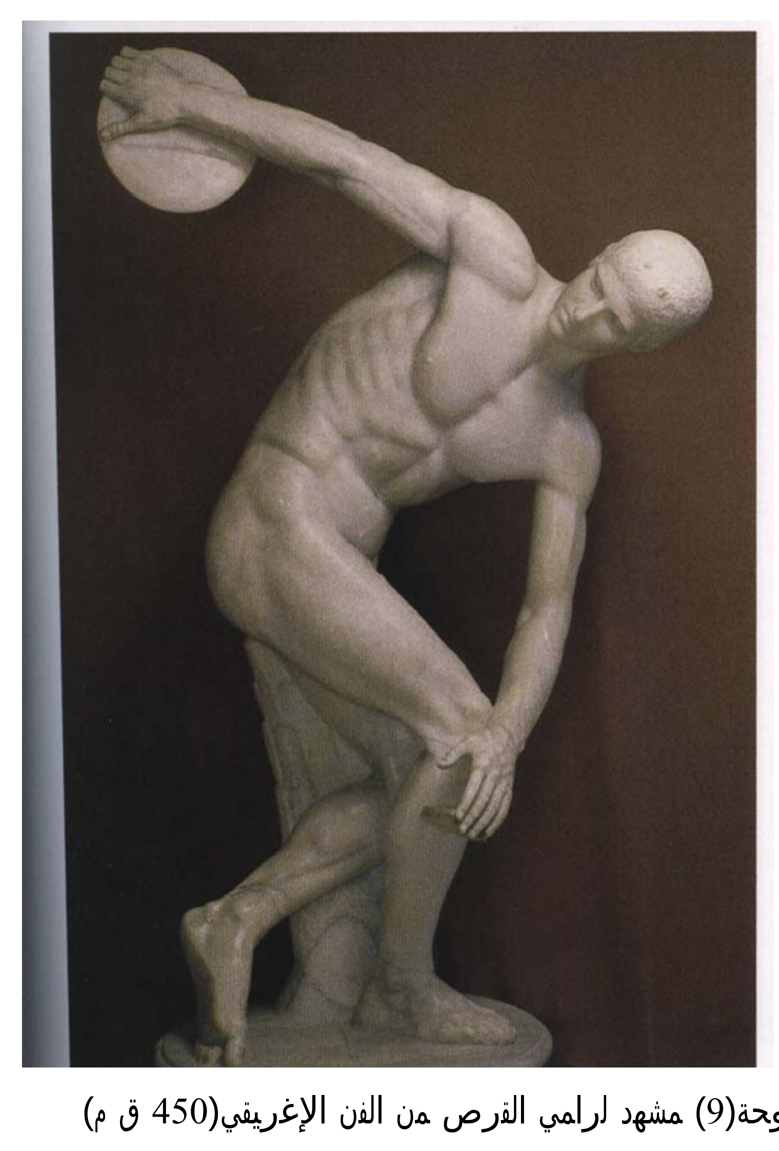
اللوحة(7) مشهد لقبر في المقبرة الملكية في العراق

R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya،Kleiner,p25



اللوحة(8) زوجين من الأسود من الفن الفارسي

المصدر(فرغلي،2000،ص429)



اللوحة(9) مشهد لرامي القرص من الفن الإغريقي(450 ق م)

Kleiner، F. & Mamiya، C، & Tansey، R. 2001،p12



اللوحة (10)تمثل إله الحب والجمال أفروديت (125-150 ق م)

Kleiner، F. & Mamiya، C، & Tansey، R. 2001،p155



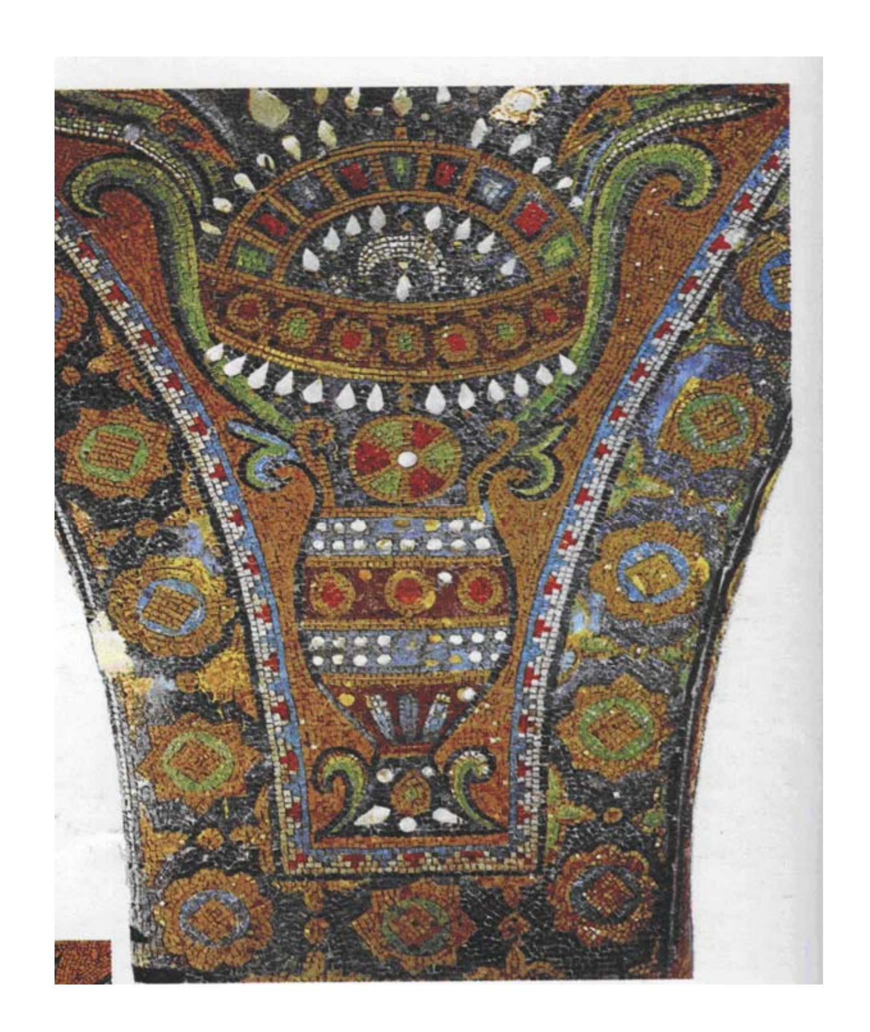
اللوحة(11) تمثل مشاهد اسطورية معمولة من أفاريز محفورة علـى الجـدار الخـارجي لمذبح السلام (13-9 ق م).

Kleiner، F. & Mamiya، C، & Tansey، R. 2001،p267



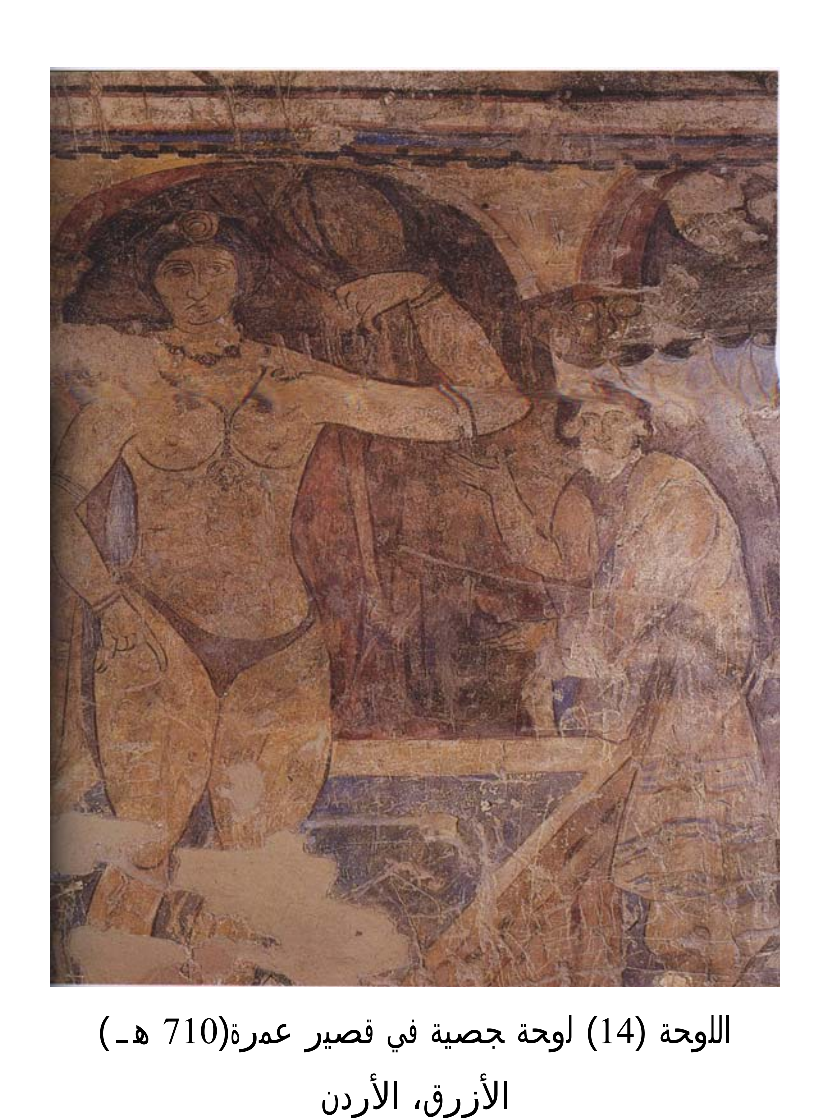
و اللوحة(12)تمثل التجسيم في التصوير الفسيفسائي البيزنطي(547ق م)

Kleiner، F. & Mamiya، C، & Tansey، R. 2001،p336



اللوحة (13) زخارف فسيفساء، زخارف توريقات نباتية تشبه الفن الساساني 691 م.

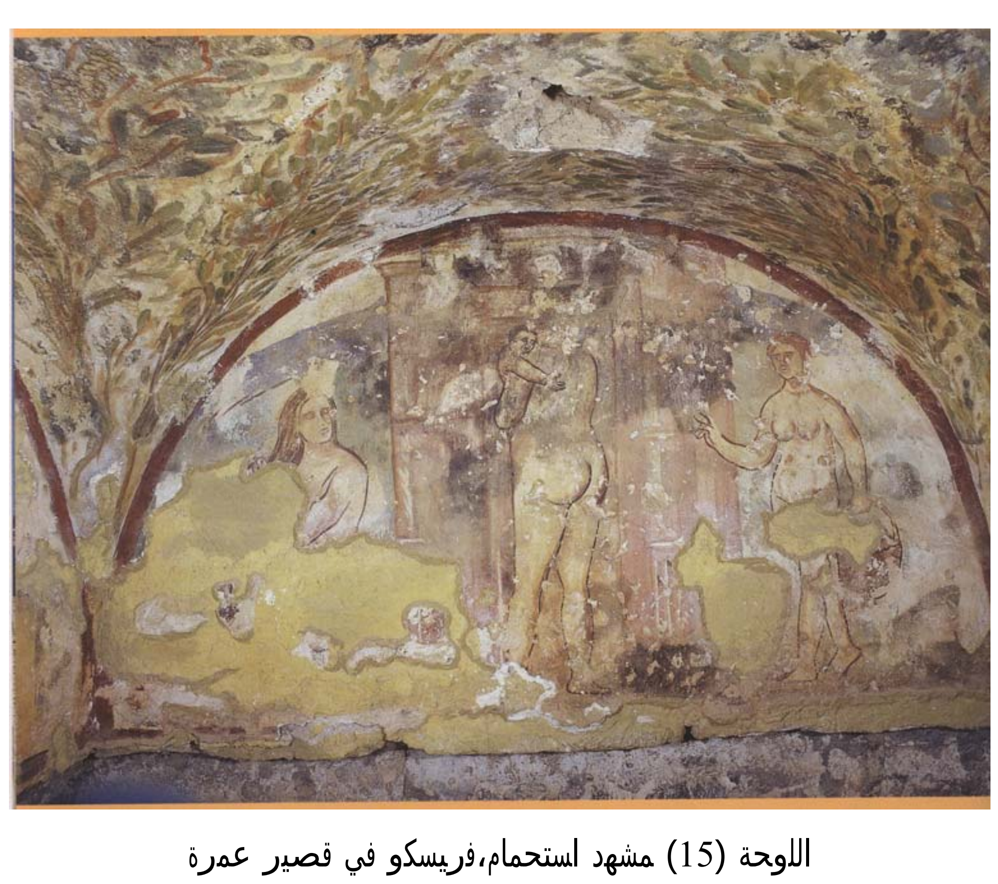
التصوير الإسلامي،ثروت عكاشة



اللوحة (14) لوحة جصية في قصير عمرة(710 هـ)

الأزرق، الأردن

اكتشف الفن الإسلامي، ص 44، 2006



اللوحة (15) مشهد استحمام،فريسكو في قصير عمرة

أموي (أوائل القرن ال 2 هـ)

اكتشف الفن الإسلامي ، ص 2006،37



اللوحة (16) واجهة قصر المشتى، (125- 126هـ / 743- 744 م)

متحف الفن الإسلامي، المتاحف الحكومية

برلين، المانيا

اكتشف الفن الإسلامي ، ص 46



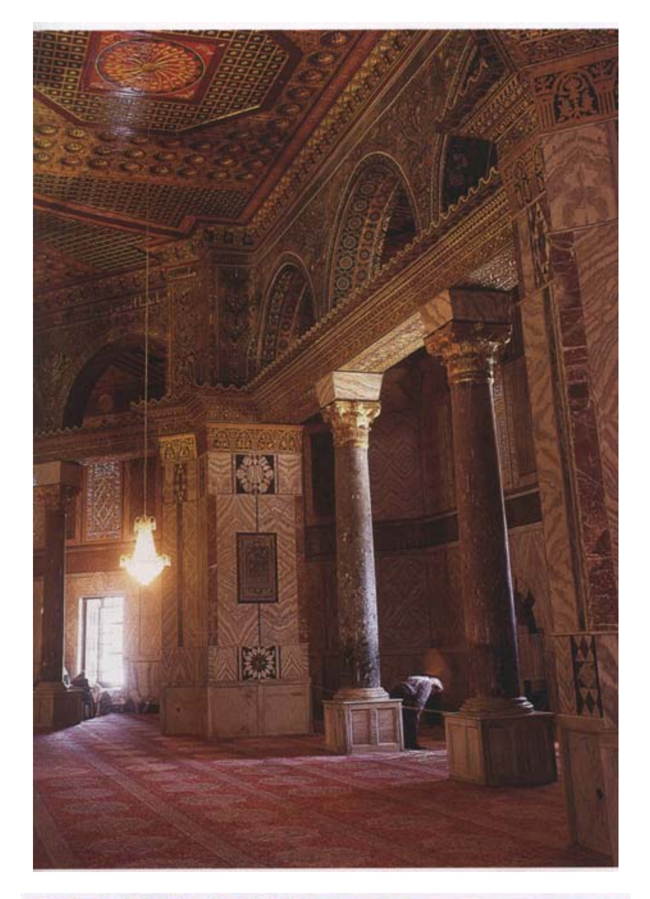
اللوحة(17) قبة الصخرة المشرفة(72 هـ -691م) من الخارج

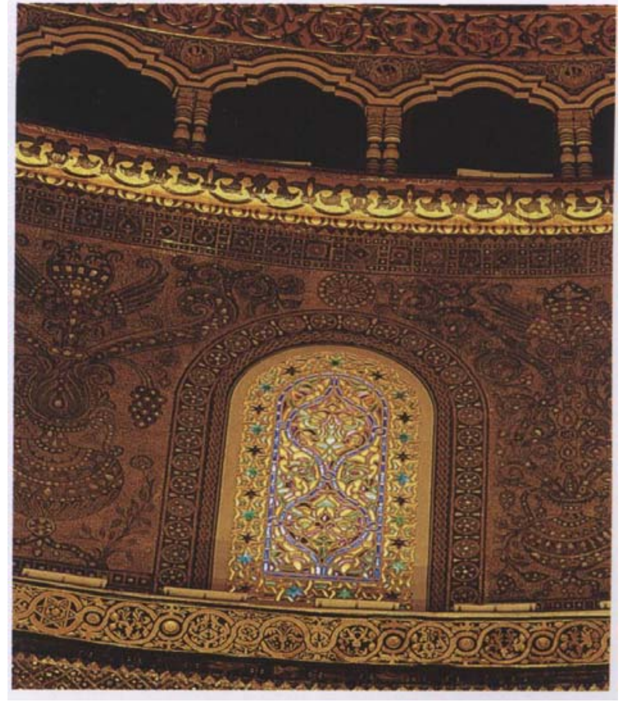
p361، R. 2001، & Tansey، C، F. & Mamiya،Kleiner



اللوحة(18) استخدام الحفر في زخرفة قبة الصخرة **(سامح،1964،ص9)pattern**

موسوعة فن العمارة الإسلامية،(فاجة،2000،ص529)





اللوحة (19،20)، قبة الصخرة ،زخارف داخلية (72 هـ -691م)

اكتشف الفن الإسلامي،ص 40، الدار المصرية اللبنانية. 2006



اللوحة(21) لوحة نهربردى تمثل البعد الثالث، المصدر: (87-96 هـ -706-715م)

تصوير الباحثة



اللوحة(22) لوحة نهربردى

(87-96 هـ -706-715م)



اللوحة(23) زخرفة فسيفسائ(87-96 هـ -706-715م)

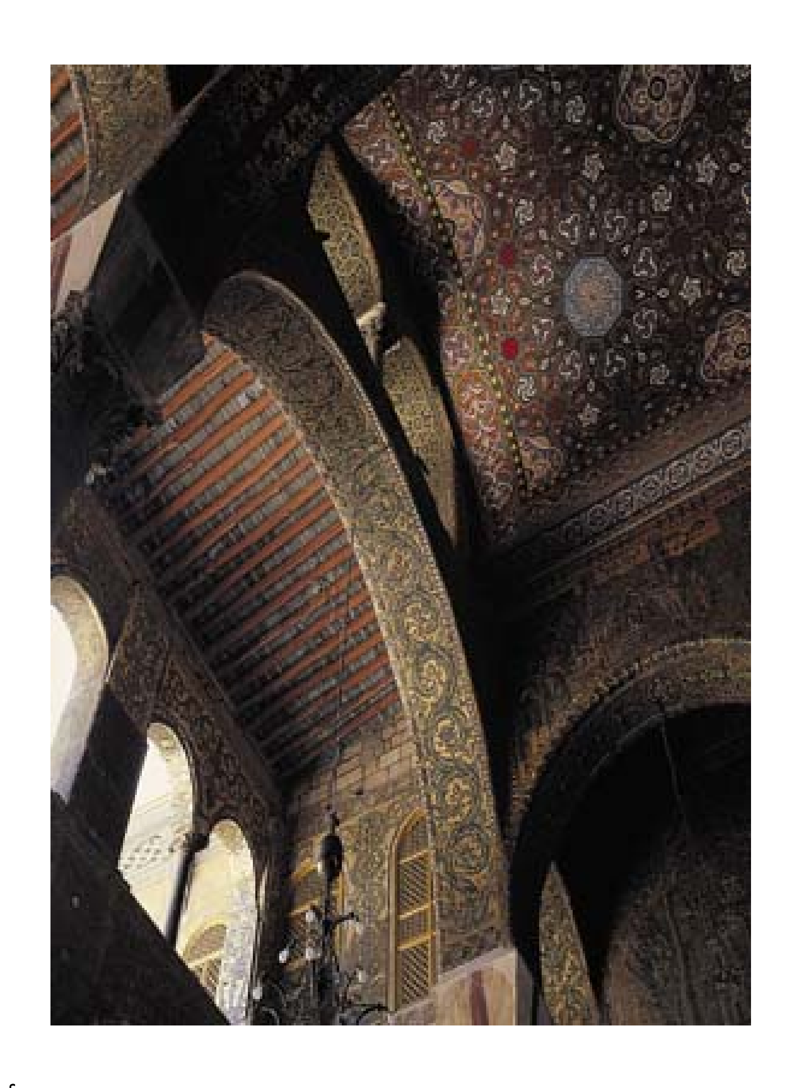
ية في المسجد الأموي، وتمثل بيت المال.



اللوحة(24) تمثل منظر البيوت في لوحة فسيفسائية في المسجد الأموي،

(87-96 هـ -706-715م)

تصوير الباحثة



اللوحة(25) الرسومات و التوريقات من الداخل في المسجد الأموي

(87-96 هـ -706-715م)



لوحة (26) أرضية فسيفسائية ،كنيسة القديس اسطفان ،أم الرصاص، الأردن.

(99-138 هـ -718-756م)

اكتشف الفن الإسلامي، ص 26، الدار المصرية اللبنانية

2006



اللوحة(27) أرضية كنيسة القديس اسطفانوس،ام الرصاص، تمثل أجسام لحيوانات.
(99-138 هـ -718-756م)



اللوحة(28) شجرة الحياة في قصر هشام (خربة المفجر) (724-743م)

156)،1973،Sourdel-Thomine



اللوحة(29)تمثل قصر هشام (خربة المفجر)، (724-743م)

أرضية هندسية من الفسيفساء تغطي أرضية القصر.

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان 2006



اللوحة(30) تمثال منحوت للخليفة في قصر هشام، (خربة المفجر) (724-743م)

تاريخ التصوير الإسلامي،عكاشة، ص20



اللوحة(31) تمثال لجسم امرأة موجود داخل قصر هشام (724-743)م

تاريخ التصوير الإسلامي،عكاشة،ص20

قائمة المراجع

المراجع العربية:

- آبادي، الفيروز، (1911). القاموس المحيط، المجلد الثاني، المطبعة الحسينية، القاهرة.

- أبو الحمد، مرعي (2000). **التصوير الإسلامي،** لبنان: دار المـصير اللبنانيـة، الطبعـة الثانية.

- أبو رانت، ول (1965). **عصر الإيمان،** ترجمة: محمد لدران. الطبعة الثانية، الجزء:14.

- أبو ريان، محمد (1977). **فلسفة الجمال ونـشأة الفنـون الجميلـة،** الاسـكندرية: دار الجامعات المصرية.

- إسماعيل، عز الدين (1974). **الفن والإنسان،** دمشق: دار القلم.

- ابن عساكر، على بن الحسن(1982).**تاريخ مدينة دمشق**:دار طلاس، دمشق.

- ال حسين، زيد (1405).**وحدة الفن الإسلامي**،مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية ،الرياض.

- الألفي، أبو صالح (1974**). الفن الإسلامي، أصوله وفلـسفته ومدارسـه،** بيـروت: دار المعارف.

- انتجهاوزن، ريتشارد، (1974). **فن التصوير عند العـرب،** ترجمـةيحيى سليمان،سـليم طه،بغداد مطبعة الأديب.

- انتجهاوزن، ريتشارد، (1988). **الفنون الزخرفيـة والتـصوير، شخـصيتها وجمالهـا،** الكويت: سلسلة علم المعرفة- تراث الإسلام – القسم الثاني.

- الأنصاري،عبد الرحمن (1985). **أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفـن الإسـلامي،** الآثار الإسلامية، المؤتمر التاسع للآثار في البلاد العربية، تونس، 148-157.

- الباشا، حسن (1981م). **مدخل الى الآثار الإسلامية**،دار النهضة العربية،القاهرة.

- الباشا، حسن (1992). **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، القـاهرة: دار النهـضة العربية.

- الباشا، حسن (2000). **الفنون القديمة في بلاد الرافدين**، مكتبة الدار العربيـة للكتـاب، الطبعة الأولى.

- بن نايف، وجدان (1988).**الأمويون العباسـيون الأندلـسيون**،سلـسلة التعريـف بـالفن الإسلامي،الجمعية الملكية للفنون الجميلة،دار البشير عمان.

- بهنسي، عفيف (1979). **جمالية الفن العربي**، الكويت: عالم المعرفة

- بهنسي،عفيف (1980**). الشام: لمحات آثارية وفنية**، بغداد: دار الرشيد.

- بهنسي، عفيف (1982). **الفنون القديمة**، بيروت: دار الرائد العربي.

- بهنسي،عفيف(1983م). **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه،**دار الفكر،دمشق.

- بهنسي، عفيف (1998). **الفن الإسلامي**، دمشق: دار طلاس، الطبعة الثانية.

- بهنسي، عفيف (1998). **الجمالية الاسلامية في الفن الحديث**، دمشق: دار الكتاب العربي.

- بهنسي، عفيف (2003).**تاريخ الفن و العمارة،من البداية حتى عصر النهضة**،دار الشرق للنشر

- بيركهات، بيتر(2000). **مقلات في الفن الإسلامي**، الفراغ في الفن الإسـلامي، ترجمـة: محمد إبراهيم عز الدين.

- بيشرلو، ميشيل (1993). **مأدبا كنائس وفسيفساء**، القدس: معهد الفرنسيسكان للآثار.

- بيشه، غازي (1987). ملاحظات حول كنيسة القديس إسطفان في أم الرصاص(ميفعـة): تاريخها وأهمية زخارفها الفسيفسائية، **حولية دائرة الآثار العامة**، ص16،11.

- بيشه، غازي (2006 `). **اكتشف الفن الإسلامي**،كتاب صادر عن متحـف بـلا حـدود، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

-التل، صـفوان(1981).**تطـور الحـروف العربيـة،على آثـار القـرن الهجـري الأول الإسلامية**،عمان،الطبعة الثانية،دار الشعب.

- التل، صفوان(1983).**تطور المسكوكات في الأردن عبر التاريخ**،عمان،المملكـة الأردنيـة الهاشمية.

- توفيق، سيد (1987). **تاريخ الفن في الشرق القديم مصر والعراق**، القاهرة: دار النهـضة العربية

- الجاحظ، أبوعثمان (1970). **البلدان**، بغداد: مطبعة الحومة.

- جمعة، أحمد (1984). العناصر المعمارية والفنية لقبة الصخرة والمسجد الأقصى، **دراسات في تاريخ وآثار فلسطين**، ص 49-72، حلب.

- جودي، محمد (2006م). **إتخاذ التراث كمدخل لتدريس الفن**:دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الأولى.

- جينيو، رينيه (1996). **أزمة العالم المعاصر**، ترجمة سامي محمد عبد الحميد، مصر: دار النهار، ص 93-98.

- حميد،عبد العزيز،العبيدي،صلاح،قاسم،احمد(1982م)،**الفنون الزخرفية العربية**،وزارة التعليم العالي و البحث العلمي،بغداد،.

- حميد، عبد العزيز،العبيدي،حسين(1979م)،**الفنون العربية الإسلامية**، دار الحرية للطباعة،بغداد.

- خماش، نجدة (1982**). دراسات في الآثار الإسلامية**، دمشق: مطبعة الرياض.

- خرفان،لونا(1996).كنيسة القديس اسطفان في ام الرصاص(ميفعة)،دراسة تحليلية،رسـالة ماجستير قدمت إلى الجامعة الأردنية،عمان.

- الدوري، عياض عبدالرحمن (2002). **دلالات اللون في الفن العربي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

- ديماند، م،س **(**1982**). الفنون الإسلامية،** دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

-ديورانت، أرييل (1937). **قصة الحضارة،** ترجمة زكي نجيب محمود.

- ديورانت،ول (1969)**.قصة الحضارة،**عصر الإيمان،ترجمة:محمد بدران،الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية.

- دخقان،دينا(1999) **حرب الأيقونات في الفنون البيزنطية و الإسلامية في بلاد الشام خلال الفترة(726-842م)**الجامعة الأردنية.

- الرفاعي، أنور (1982**). الإسلام في حضارته و نظمه،** دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية.

- الريحاوي، عبد القادر (1960**). فسيفساء الجامع الأموي- الحوليـات الأثريـة العربيـة السورية**، ص37 -48.

- الريحاوي، عبد القادر **(**1990). **العمارة في الحضارة الإسلامية،** جدة: مركز النشر العلمي**.**

- ريختر، جيزلا، (1987).**مقدمة في الفن الإغريقي،**ترجمة: الدكتور جمال الحرامي،دار امابي للطباعوة و النشر، ص123.

-ريتشارد،وزن(1974).**فن التصوير عند العرب،**ترجمة يحيى سليمان،مطبعة الأديب الطبعة الثانية.

- زكي، محمد لطفي، (1956). التلقائية في فهم الفن وطرق تدريسه، دار المعارف، القاهرة.

- الزيات، إلياس (2005). **الفنون والعمارة،** الأردن: الموسوعة العربية، المجلد الأول.

- السلطاني، خالد (2006). **العمارة في العصر الأموي الانجاز والتأويل**، سوريا: دار للثقافة والنشر.

-سامح، كمال الدين (1964).**العمارة في صدر الإسلام،**المؤسسة المصرية العامة للتـأليف و الترجمة و الطباعة و النشر.

- الشرع، رائد (2007). مفهوم التجريد في الفن الإسلامي وأثره في ظهور زخرفة التوريق، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، مجلد :4، العدد:3، ص256-277.

- الصابوني، حلا والسرميني، علي(2009). الفن الجداري الأشوري، **مجلة دمشق للعلـوم الهندسية،** المجلد: 25، العدد: 1، ص: 623.

-الطرشان ، نزار ، 1989 ، **(المدارس الأساسية للفسيفساء الأموية في بـلاد الـشام)** ، قدمت هذه الدراسة إستكمالاً لدرجة الماجستير في الجامعة الأردنية،عمان.

- طالو، محي الدين (2000). **المرشد الفني إلى أصول إنشاء وتكوين الزخرفة الإسـلامية**، دمشق: دار دمشق للنشر والتوزيع.

- العارف، عارف (1958). **تاريخ قبة الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى المبارك،** القدس: العارف.

- عبد الحميد، سعد (1986). **العمارة والفنون في دولـة الإسـلام**، الإسـكندرية: منـشأة المعارف.

- عبد العزيز، زينب، (2002). لعبة الفن الحديث بين الصهيونية الماسونية وأمريكا، مكتبـة الأنجلو المصرية، القاهرة

- عزب، خالد (2003). **التراث الحضاري والمعماري للمدن الإسلامية**، لبنان: دار الكتـب العلمية.

- عطية، محسن (2003). **الفنون والإنسان**، مصر: دار الفكر العربي.

- عفيفي، فوزي (1997**). نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها**، دار الكتاب العربـي، الطبعـة الأولى.

- عكاشة، ثروت (1981**). القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، القاهرة: دار المعارف.

- علي، حسين (2005). **فلسفة الفن**، مصر: الدار المصرية السعودية للنشر.

- عمران،سعيد(1981). **معالم تاريخ الإمبراطوريـة البيزنطيـة،**دارالنهـضة للطباعـة و النشر،بيروت.

- غلام، يوسف (1982). **الفن في الخط العربي**، المركز العربي الثقافي.

- غالب،عبد الرحيم(1988م).**موسوعة العمارة الإسلامية**،الطبعة الأولى،بيروت.

- الغوثاني،مزيد (1999). **جماليات الرؤية - تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربـي**، دمشق: دار الينابيع للنشر، الطبعة الأولى.

- فان برشم: سورية الجنوبيـة، القـدس (1920-1972م)، م2، ص289-298، وولـز-أبوالحاج: **النقوش العربية في القدس**، لندن 1980م

- فرغلي، أبو الحمد (2000). **الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين في إيـران**، مكتبة الدبولي، في القاهرة.

- فرغلي، أبو الحمد (1991). **التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسـلام منـه وأصـوله ومدارسه**، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

- فرغلي، أبو الحمد (2000). **التصوير الإسلامي،الطبعة الثانية**، الدار المصرية اللبنانية.

- قاقيش، رندة(2007).**عمارة الكنائس وملحقاتها في الأردن، فـي العهـدين البيزنطـي و الأموي**، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع.

- قطب، محمد (1999)**. منهج الفن الإسلامي**، القاهرة: دار الشروق، ص: 33.

- القلقشندى، أبي العباس (1914). **صبح الأعشا في صناعة الانـشا**، القـاهرة: المطبعـة الأمريكية.

-كريزول، أرنست (1966). **الفن الإسلامي**، بيروت: دار صادر.

- كريزول (1984). **الآثار الإسلامية**، ترجمة: عبد الهادي عبلة وغسان سبانو، دمشق: دار قتيبة، الطبعة الأولى.

- كريسني، أرنولد (1984). **تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتـصوير والعمـارة**، ط1 ترجمة د. زكي محمد حسن، سوريا: دار الكتاب العربي.

- محسن، محمد عطية (2003). التحليل الجمالي للفن، عالم الكتب، القاهرة، ص63.

- نيغرو، لورنزو، طه، حمدان (2005). **تل السلطان في السياق الحضاري لـ وادي الأردن،** ورقة بحثية مقدمه في المؤتمر الدولي المنعقد في أريحا، دائرة الآثار والتراث الثقافي.

- صاحب،زهير(2005).**الفنون الفرعونية،**الطبعة الأولى،دار مجدلاوي للنشرو التوزيع.

المراجع الأجنبية:

-Atil، E. (1975). **Art of the Arab World**. Washington: Smithsonian

-Atil،E.(1981).**Art of the Mamluks .** Smithsonian Institution pressWashington،D.C.

-Contenau،M، (1930). **The Mosaics of the Great Mosque at Damascus.**

-Creswell، K.A.C .(1979). **Early Muslim Architecture ،vol. I. Oxford University،** New York: Press، 1940. Reprinted by Hacker Art Books ، pp.390-449.

-Crone,P,(1980).**Islam,Judeo-Christianity and Byzantine Iconoclasm,** JerusalemStudies in Arabic and Islam,vol,2,p69-70

-Delorey،(1930). Eustache-Les Mosaics De La Mosques des Omayyades، Syria.

-Eittinghusen، R.; Garber، O. (1987) **Islamic Art and Architecture،** London: Bloomsbury Publishing Plc، 650-1250.

-Ettinghausen، R.، Grabar،O (1987). **The Art and Architecture of Islam** ،Yale University Press ، pp. 50-69

-Ettinghausen،(1977). **Arab painting، skira and grabar، the art and architecture of Islam،** England: first published.

-Hamilton,R W(1959),**Khirbat Al Mafjar,An Arabian Mansion in jordan valley.** University Press,Britain oxford.

-Gibb، H. A. R. (1958). Arab-Byzantine Relation under the Umayyad Caliphate ، **Dumbarton Oaks Papers** ،11 ،p. 219-233

-Grabar، O**.(** 1964 **)، Islamic Art and Byzantium** ، Dumbarton Oaks Papers 18 ،p. 69-88

-Graber، Oleg**،(** 1975**)**" **،Architecture And Art (The Genius of Arab Civilization).** mobil middle east affiliates.

-Kleiner، F. & Mamiya، C، & Tansey، R. (2001). **Gardner's art through the ages**، 11th edition، U.S.A: Harcourt Collage Publisher. 1250، London.

-Rice، D. Talbot (1976). **The Illustrations to the 'World History' of Rashid al-Din، ed. Basil Gray**. Edinburgh: Edinburgh University Press (ON RESERVE).

-Sourdel-Thomine، J.، Spuler،B (1973)**. Die Kunst des Islam ،Berlin**، Propyl en Kunstgeschichte، pp. 157-163

-VanBerchem، M. & Ry، S.1982**. Muslem Jerusalem**. In، The Work Of -Max Van Berchem، Foundation Max Vanberchem، Geneve.

-Wade، D، (1976)**. Pattern in Islamic Art،** New York، The Overlook Press**.**

THE ABSTRACT PATTERNS IN THE ISLAMIC ART IN BILAD AL SHAM, DURING THE UMMAYAD PERIOD; REASONS AND JUSTIFICATIONS

by:
Fedaa Assaf

Supervised by:
Dr. Safwan Al-Tal, prof

Abstract

The abstractive art in Islam is defined technically as a term showing the free combination between shape and color from the restrictions fact, in a manner that goes beyond the simulation of the nature manifestations. It is the common sense approved by researchers in understanding generally the fine arts, when referring to the abstractive term.

Researchers agree that Islamic art does not mean the artistic technique to transform or only represent the nature and this phenomenon. It was prevalent in the arts of earlier civilizations of Islam like Sassanid and Byzantine. Previously, in the ancient time the Islamic art has been taken another technical approach and direction in adopting the Mother Nature as its unique inspiration, in a mainly manner to modify the inspired forms into a tinted and varicolored modality. The Muslim artist has excelled in this art, and was able to manage and invent many forms, graphics and frames through the use of the art of abstraction and projected with new characteristics and conditions which were different from their original forms. All those

forms and the variety of floral, plants and geometric shapes were created and invented, arranged and coordinated according to an aesthetic rhythm and an engineering control, making the art of abstraction the most prominent characteristic of Islamic art .

The abstractive art was used by the Muslim artist, and was the only way to bring new artistic inventions above and beyond the traditional procedures and elements to become a new artistic era. The art is not anymore the true reproduction of the Mother Nature, but it is to invent a new image conforming to the artistic conditions and the aesthetic values.

The Islamic abstractive art is considered an important and particular scientific subject, because of its direct links with the Islamic concept and beliefs, and it could be easy to know the impact of this art through the study of previous Islamic forms and artistic concepts.

The identification of the technique used in the abstractive designs, reflecting the beginning of an artistic sense and a creative development of the Muslim artist, and the effect of beliefs in the art reflecting the values of beauty and invention.

The Muslim artist has dealt and manipulated several axes to express his desire to move away from the models and not to draw or photograph the creatures as per the contrary methods that were common before Islam. The Muslim artist worked hard to update and upgrade his style's ability inspired by the conviction that the abstractive technique should be moving away from the old methods and away from other religious beliefs, at this point gains an absolute personality and was free to choose any abstractive technique, such as; floral motifs which represent a wide forms and ranges of different

models of plants, flowers and fruits, geometric shapes and Arabic patterns and fonts.

Many historical sites have accurately been selected to elaborate this study, and have contained the most important decorative elements that represent the abstractive Islamic art since its beginnings in the period of the Umayyad.

This study aimed to discover the reasons and the emergency need of abstractive art in Islam, to clarify the role of the different arts before and after Islam, to determine the functional and the symbolism of the abstractive art, to explain the artistic methods,and elements of motifs used in the abstractive art and identifying its reflected significance and values,major innovations and huge developments which have been taking place on the state in Umayyad dynasty helped in spreading of new concepts in building the Islamic state and facilitating the movement of workers, artisans, craftsmen, builders which were employed for their abilities and skills without differentiation of religious and ethnic origins.

The most important feature of the Islamic art is the philosophy on which it's based.The Muslim can see God in his power ، greatness and mercy. God is the center ofthe universe and everything starts and ends by him,we do not find in Islamic art,any human photography, graphics or pictures within the religious buildings.